



ADELA PANCENCU | JUNHO 2016



**U LISBOA** | UNIVERSIDADE DE LISBOA



# **PROJETAR COM A PAISAGEM**

## **MUSEU DA ÁGUA: DO PARQUE DO RIO SECO À RIBEIRA**

ADELA ILEANA PANCENCU

Dissertação / Projeto para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura  
(Mestrado Integrado em Arquitetura)

ARQUITETO PROF. NUNO MATEUS FEIO RIBEIRO  
(Orientador Científico)

PROF. PAULO PEREIRA  
(Co-Orientador)

DOCUMENTO PROVISÓRIO  
Lisboa, Faculdade de Arquitetura,

JUNHO DE 2016



# **PROJETAR COM A PAISAGEM**

## **MUSEU DA ÁGUA: DO PARQUE DO RIO SECO À RIBEIRA**

ADELA ILEANA PANCENCU

Dissertação / Projeto para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura  
(Mestrado Integrado em Arquitetura)

ARQUITETO PROF. NUNO MATEUS FEIO RIBEIRO  
(Orientador Científico)

PROF. PAULO PEREIRA  
(Co-Orientador)

DOCUMENTO PROVISÓRIO  
Lisboa, Faculdade de Arquitetura,

JUNHO DE 2016



## **PROJECTAR COM A PAISAGEM**

### **MUSEU DA ÁGUA : DO PARQUE DO RIO SECO À RIBEIRA**

Autora: Adela Ileana Pancencu

Orientador: Prof. Nuno Mateus

Co-Orientador: Prof. Paulo Pereira

Mestrado Integrado em Arquitetura

Junho de 2016

### **RESUMO (189 palavras)**

Na cidade atual, com uma densidade maior e cada vez mais mecanizada, reinicia-se um processo de redefinição e desenho urbano da zona ribeirinha, adaptando-a às necessidades de uma cidade moderna que reconhece no rio a sua identidade. A recuperação da linha de água do Rio Seco que caracterizou esta zona da cidade criou a premissa para o desenvolvimento do presente trabalho.

Como lugar na Frente Ribeirinha de Lisboa, sinal efetivo da gradual conquista da cidade ao rio, o presente projeto desenvolve-se afirmando uma redefinição da imagem da cidade. Trabalhando sobre esta fronteira, entre a terra e a água, o objetivo proposto é a reflexão e exploração de uma abordagem de regeneração e de transformação do território construído através de um novo espaço público destinado a ser mais do que um Museu – será antes sim, um lugar de "memória".

Abordando o projeto na perspetiva das várias relações criadas, a sua posição encara a necessidade de (re)estabelecer uma relação da cidade com a paisagem marinha, ribeirinha, animando-a e posicionando-a como elemento dinamizador da vida quotidiana e não apenas como objeto de exceção.

Palavras – Chave: Cidade, Rio, Espaço público, Paisagem, Água.



## **DESIGNING WITH THE LANDSCAPE**

### **WATER MUSEUM : FROM RIO SECO PARQUE TOWARDS TAGUS RIVER**

Author: Adela Ileana Pancencu

Advisor: Professor Nuno Mateus

Co-Advisor: Professor Paulo Pereira

Master in Architecture

June 2016

#### **ABSTRACT (198 words)**

In the contemporary city, with a larger and increasingly mechanized density, a new process of redefinition and urban design of the waterfront has started, according to the needs of a modern city that recognizes its identity in the river. The recovery of Rio Seco water line that characterizes this part of the city, created the premise for the development of this work.

Localized in Lisbon' riverfront, in itself an effective sign of the gradual conquest of the city to the river, this project claims a redefinition of the city's image. Working on this border, between land and water, the purpose of the project is that of a regeneration approach to the territory and aims at its transformation, reflecting and exploring the built environment through the creation of a new public space destined to be more than a museum – that is, instead, a place of “memory”.

Addressing the project as a way of engaging various and newly urban and iconic relationships within the “ribeira” (a Portuguese word meaning “waterfront” which has its own urbanistic methodologic value and significance), it is meant to push known boundaries and to (re) establish the city's relationship with the seascape, the river, and encouraging it and positing it as a dynamic element of day to day life and with everlasting value – but not just as an object of exception.

Keywords: City, Street, River, public space, landscape, water.



## AGRADECIMENTOS

Ao longo deste meses muitos foram os que, de forma direta ou indireta, deram o seu contributo para a realização deste trabalho. Gostaria pois de agradecer a todos os que participaram neste percurso, não apenas nesta recta final, mas sim ao longo dos últimos cinco anos.

Ao Professor Nuno Mateus, pela partilha de saber e competência ao longo deste ano, pelo espírito crítico e de insatisfação que foram um contributo e estímulos sinceros no decorrer deste trabalho, ajudando-me, não só, a obter certas respostas, mas sobretudo, a colocar as perguntas certas, a “sair da minha zona de conforto”. Pela sua propria experiencia de vida que foi um verdadeiro incetivo, não só na área de arquitetura, mas também na vida, em todos os seus aspetos. Pela grande aprendizagem, obrigada.

Ao Professor e amigo Paulo Pereira pela dedicação e pelo apoio que ao longo deste trabalho me foi proporcionando, a qualquer hora do dia ou da noite, pela amizade e boa disposição e pelo entusiasmo que mostro em cada uma das nossas conversas. Pela iniciativa de “falar” roméno as vezes. ‘Multumesc’.

À todos os professores da FA que ao longo destes anos contribuíram para o meu conhecimento e enriqueceram a minha aprendizagem, em especial aos Professores Antonio Santos e Nuno Arenga. Ao Professor Jorge Spencer, pelas interessantes conversas e pela disponibilidade que sempre mostro.

À minha família pelo apoio e confiança que me deram mesmo sendo fisicamente longe de mim, pela compreensão e ajuda incondicional, pela força que me deram para superar mais uma fase crucial. Ao André, pelo apoio e amizade incondicional e pela constante preocupação, a Andrada, pela verdadeira amizade, mesmo a grande distancia, a Aura, a Maria.

Por fim, queria agradecer essencialmente àqueles que, de perto e em paralelo, vão compondo este caminho e que sobretudo nos últimos dias, me demonstraram o verdadeiro valor da amizade. Ao Obada, Bernardo, Luiza, Marta.

Obrigado!





# ÍNDICE

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>2. CIDADE E RIO</b>	<b>7</b>
<b>2.1. LISBOA - CIDADE DE ÁGUA</b>	<b>7</b>
2.1.1. FRONTEIRA TERRA - ÁGUA	7
2.1.2. ÁGUA - ESPAÇO PÚBLICO	9
<b>2.2. EVOLUÇÃO DA CIDADE DE LISBOA</b>	<b>10</b>
2.2.1. LISBOA ROMANA	10
2.2.2. LISBOA MANUELINA: A NOVA "RIBEIRA" E O TERREIRO DO PAÇO	14
2.2.3. LISBOA DOS CAIS A POENTE NA SEGUNDA METADE DO SEC. XVIII	20
2.2.4. RIO SECO	27
<b>3. A MEMÓRIA DO LUGAR</b>	<b>29</b>
<b>3.1. AS RUAS DA CIDADE DE LISBOA</b>	<b>29</b>
<b>3.2. A RUA DA JUNQUEIRA - FRONTEIRA ENTRE A TERRA E A ÁGUA</b>	<b>36</b>
3.2.1. DA NOBREZA À BURGUESIA: "A JUNQUEIRA" COMO CATEGORIA URBANA	36
3.2.2. A JUNQUEIRA E A BEIRA-RIO	38
3.2.3. O CONTEXTO ACTUAL	41
<b>4. CONSTRUIR SOBRE O VAZIO</b>	<b>44</b>
<b>4.1. O VAZIO COMO GERADOR DE ESPAÇO PÚBLICO</b>	<b>44</b>
4.1.1. ESPAÇO E VAZIO	44
<b>4.2. O ESPAÇO PÚBLICO COMO LUGAR URBANO</b>	<b>44</b>
4.2.1. FENOMENOLOGIA DO LUGAR	44
4.2.2. LUGAR DE ENCONTRO, CONVIVÊNCIA E INTEGRAÇÃO	46
4.2.3. O ESPAÇO PÚBLICO COMO ELO DE LIGAÇÃO DA CIDADE COM A ÁGUA	48
<b>4.3 - PENSAR SOBRE O MUSEU</b>	<b>51</b>
4.3.1. A RELAÇÃO MUSEU - CIDADE	51
4.3.2. O MUSEU COMO LUGAR URBANO	55
4.3.2.1. A PERMANÊNCIA NO TEMPO	55
4.3.2.2. FUNCIONALIDADE, FLEXIBILIDADE E POLIVALÊNCIA	56
4.3.2.3. MUSEU COMO ELEMENTO RELACIONAL NA CIDADE	59
4.3.3. REFERÊNCIAS	60
KUNSTHAUS BREGENZ	60
FUNDAÇÃO PILAR E JOAN MIRÓ	63
MUSEU BRASILEIRO DE ESCULTURA (MUBE)	65
<b>5. O MUSEU DA ÁGUA</b>	<b>69</b>
<b>5.1. PROGRAMA</b>	<b>69</b>
IDENTIFICAÇÃO	69
H2O	71

<b>5.2 PROPOSTA URBANA</b>	<b>73</b>
O PARQUE NATURAL DO VALE DO RIO SECO : REMATE - MUSEU DA ÁGUA	<b>73</b>
<b>5.3 PROPOSTA ARQUITETÓNICA</b>	<b>74</b>
<b>5.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>78</b>

## **6. FONTES BIBLIOGRÁFICAS**

## **7. ANEXOS**

<b>ANEXO 1. Documentos referenciados no escrito</b>
<b>ANEXO 2. Cartografia e iconografia histórica</b>
<b>ANEXO 3. Processo Desenhado</b>
<b>ANEXO 4. Maquetes</b>
<b>ANEXO 5. Paineis Síntese</b>





## ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 1.	1
Vista de Lisboa e o Tejo no século XVI- Navios a vela Caravela e Carraca na era dos Descobrimentos portugueses, Franz Hogenberg e George Braunio, 1572. Destaca-se o Tejo que ocupa sensivelmente metade da obra.( <a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lisbon_Lisboa_1572.png">http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lisbon_Lisboa_1572.png</a> )	
Fig. 2.	7
Através da representação topográfica colínosa, observa-se a influência das linhas de água na evolução da cidade.(Plan De Lisbonne Son Port, Le Cher. Calmet-Beauvoisin 1833 in Biblioteca Nacional Digital <a href="http://purl.pt/4007">http://purl.pt/4007</a> )	
Fig. 3.	8
Plano hidrográfico da barra do porto de Lisboa, M. Bellin, 1756.	
Fig. 4.	8
Carta holandesa da barra do Tejo e Península de Setúbal com sondagens, reproduzida por Abel Fontoura da Costa, 1583	
Fig. 5,6., 7., 8.	9
Vistas aéreas das zonas portuárias de Barcelona, Boston e Seattle onde podemos observar várias formas de apropriação entre a cidade e a frente ribeirinha, com eixos de orientação perpendiculares, paralelos ou até oblíquos que evidenciam a relação com a água. ( <a href="http://www.google.com">www.google.com</a> )	
Fig. 9.	11
Olisipo: traçados conjecturais do período romano segundo Rodrigo Banha da Silva (SILVA, R. Banha da, “Olisipo”, in Anexos de AEspaLx (dir. Josep A. R. Valverdú, Jesus A. Perez, Mérida 2011) Plan du Port de Lisbonne, Anónimo. in Biblioteca Nacional Digital.	
Fig. 10.	11
Planta de Lisboa e seus Portos. Importância da representação do rio na cidade. Observa-se a presença do Bourg de Belém como implantação nos arredores da cerca.	
Fig. 11.	11
Carta holandesa da barra do Tejo e Península de Setúbal com sondagens, reproduzida por Abel Fontoura da Costa, 1583.	
Fig. 12.	11
Vista panorâmica da cidade onde podemos ver com grande destaque o Tejo e a frente ribeirinha.	
Fig. 13.	12
Cerca Fernandina.	
Fig. 14.	13
As muralhas de Lisboa. A muralha ou “cerca moura” de menor perímetro; e a “cerca fernandina”, a de grande perímetro com extensões a nascente e poente (c. 1400)	
Fig. 15.	14
Frontispício da Crónica de João I (AA/TT), c. 1516 Vista de Lisboa com o Paço da Ribeira. Pormenor. Ao fundo, à esquerda, os Jerónimos	
Fig. 16.	15
Esquema funcional do Paço da Ribeira, segundo Nuno Senos (in SENOS, 2002)	
Fig. 17.	15
Pormenor: o Paço da Ribeira	
Fig. 18.	15
Pormenor: as fachadas “das Boticas do Terreiro do Paço paralelas à praia	

Fig. 19.	15
Distribuição diacrónica das funções do paço da Ribeira e adjacências funcionais (seg. Carlos Caetano)	
Fig. 20.	15
Georg Braun, Civitates Orbis Terrarum, vol. I, fôlho 2: Lisboa; Cascale, 1572	
Fig. 21.	16
Largos e terreiros (seg. Carlos Caetano)	
Fig. 22.	16
Panorâmica de Lisboa, conhecida por Panorâmica de Leyden, 1580 (Biblioteca da Universidade de Leyden (inv.J29-15-7831-110/30)	
Fig. 23.	17
João Baptista Lavanhã, Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe III, Madrid, 1622, Lisboa (MC)	
João Baptista Lavanhã (programa), Hans Schorquens (grav.), Domingos Vieira Serrão (pint.), 1622	
Fig. 24.	17
Dirk Stoop, Vista do Terreiro do Paço, c. 1661 (MC)	
Fig. 25.	19
Zona poente da ribeira. Panorâmica de Lisboa Parte 1 (Junqueira) (c. 1715?). Fragmentos (seg. Paulo Henriques)	
Fig. 26.	19
Zona poente da ribeira até Alcântara. Painel de azulejos. Panorâmica de Lisboa Parte 1 (Belém-Alcântara/ Alcântara-Santos) (c. 1715?). Fragmentos	
Fig. 27. e Fig. 28.	20
Panorâmica Desenhada da Academia Nacional de Belas Artes (Rocha-Albertas/ Albertas-Santos). Fragmentos	
Fig. 29.	21
Maquete de Lisboa antes do terramoto de 1755.	
Fig. 30.	21
Frente Ribeirinha de Lisboa antes e depois do terramoto de 1755.	
Fig. 31.	23
Carta Topográfica de Lisboa e seus subúrbios; FAVA, José Duarte, 1831.A fotografia que denota já o crescimento para o alto da Ajuda a partir da zona ribeirinha de Belém.	
Fig. 32.	23
Planta da Cidade de Lisboa; PALHA, José Duarte, 1875.	
Fig. 33.	24
Ilustração evolutiva da cidade de Lisboa - João Pereira Veríssimo, 2014.	
Fig. 34.	26
Planta de Silva Pinto, 1909 (excerto) à esquerda, o complexo do Rio Seco	
Fig. 35.	27
Cartografia de Silva Pinto 1911-Zona do Vale do Rio Seco no início de século XX	
Fig. 36.	27
1812. Mapa da cidade de Lisboa.Observam-se as linhas de água que vão modelando o território (Museu da Cidade)	

Fig. 37.	28
Canieiro do Rio Seco (fotos: CML; cortesia: Patrícia Sousa)	
Fig. 38.	28
Minas e linhas de abastecimento de água no Alto da Ajuda	
Fig. 39.	28
Arroios e vale húmidos em Lisboa: o Rio Seco; Alcântara e Lisboa/Baixa (cortesia: Patrícia Sousa)	
Fig. 40.	33
Avenida da Liberdade, exemplo de espaço público no centro da cidade. (Imagem elaborada pela autora)	
Fig. 41.	33
Avenida da Liberdade. Perfil transversal. ("Os Elementos Urbanos"-Sergio Barreiros Proença, pg. 110)	
Fig. 42.	34
Cais do Sodre-Provavelmente o cais que se destaca mais como memória do Tejo, sendo um elo de ligação entre a cidade e o rio. (Imagem elaborada pela autora)	
Fig. 43.	34
Parque da Quinta das Conchas - A linha de água que acompanha o caminho principal do parque; formada em pequenas cascatas para acompanhar o declive do terreno	
Fig. 44.	35
Passeio Público, Avenida da Liberdade, final de século XIX	
Fig. 45.	35
Roque Gameiro (Lisboa Velha, n.º 53) Travessa da Portuguesa, Travessa da Senhora da Glória	
Fig. 46.	36
A Junqueira como rua histórica da cidade.Gravura Archivo Pittoresco, 1843 Fonte:"Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX)	
Fig. 47.	37
Rua da Junqueira, meados do século XX; Palácio da Ribeira Grande, fachada principal.	
Fig. 48.	37
As varandas, terraços e balastradas de alguns dos palácios da rua da Junqueira, fotografias do autor	
Fig. 49.	38
Lisboa vista da Junqueira, gravura	
Fig. 50.	38
Planta do projecto original da Real Corderaria. Cerca de 1778; alçado do projecto original da Real Corderaria. Rua da Junqueira. Cerca de 1778;	
Fig. 51.	39
Planta O "Porto-Franco", c. 1930, Arquivo Fotográfico da CML	
Fig. 52.	39
Forte da Junqueira, 1939	
Fig. 53.	39
Forte da Junqueira, 1939	

Fig. 54.	39
Reconstituição do Porto Franco-Cortes e modelo 3d por Amendola e Jaeckelman (trabalho realizado ano lectivo 2011-2012 na disciplina de História da Arquitectura em Portugal, leccionada por Paulo Pereira)	
Fig. 55.	41
Vista actual da rua da Junqueira. Podem observar-se o numero reduzido de árvores, onde antes existia a alameda de árvores frondosas.	
Fig. 56.	43
O novo museu dos coches, arquitecto Paulo Mendes da Rocha. Uma nova escala na rua da Junqueira.	
Fig. 57.	43
Palácio Burnay, c. 1907	
Fig. 58.	43
Palácio Burnay, vista actual	
Fig. 59.	43
Os primeiros eléctricos da Rua da Junqueira	
Fig. 60.	43
Centro de Congressos de Lisboa (vista da praça das Indústrias)	
Fig. 61.	43
Centro de Congressos de Lisboa (vista da praça da Rua da Junqueira)	
Fig. 62.	43
Alameda arborea da Junqueira (sítio da proposta de projecto desenvolvida no presente trabalho), meados século XX	
Fig. 63.	44
Ilustração em Alcântara	
Fig. 64.	44
Imagem do terreno de projeto - O Vazio espectador. (Imagem elaborada pela autora)	
Fig. 65.	46
Vichy, França-Espaço público com fontes naturais-água como elemento relacional entre as pessoas. A cobertura com estrutura metálica leve cria a sensação de interior e exterior ao mesmo tempo. Herman Hertzberger, <i>Lessons for students in architecture</i> .	
Fig. 66.	47
Espaço de recreio frederik Hendrik plantsoen 1949. Em: Aldo van Eyck : works, pag 18	
Fig. 67.	47
Área de espaços para jogos. Nieuwmarkt em: Aldo van Eyck : works, pag 22	
Fig. 68.	47
Espaços públicos e de jogos na rua dijstraat .1954. Em: Aldo van Eyck : works, pag 24	
Fig. 69.	49
Passarela de conexão com o rio Tejo. (imagem elaborada pela autora)	
Fig. 70.	49



Lisboa, zona de Alcântara-Belém

Fig. 71. Seattle Olympic Sculpture Park, conexão com o waterfront.	49
Fig. 72. Passeio na frente ribeirinha em Bilbao.	49
Fig. 73. Puzzle da cidade - inserção de novas lógicas, em AAVV, Políticas Urbanas II Transformações, Regulação e Projetos (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005)	49
Fig. 74. e Fig. 75. Planta e fachada do projecto museal de Boullée. Étienne Louis Boullée apresenta, em 1783, um grandioso projecto de museu, evidenciando a forma e remetendo para segundo plano a reflexão proligramática.	51
Fig. 76. Museo del Prado, gerador de uma revolução urbanística na cidade de Madrid   Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia   Museo Thyssen	52
Fig. 77. Centro Georges Pompidou	55
Fig. 78. Museu Guggenheim de Bilbao	55
Fig. 79. Tate Modern em Londres	55
Fig. 80. Casa da Música, no Porto	55
Fig. 81. O parque de estacionamento projectado pela dupla Herzog e de Meuron em Miami	57
Fig. 82. 21st Century Museum de Kanazawa, SANAA	58
Fig. 83. Malmö Konsthall, os varios tipos de espaços que se podem apropriar para diferentes eventos.	58
Fig. 84. A cobertura como continuidade do espaço público, um miradouro sobre a água.	59
Fig. 85. Ortofotomapa referente à implantação do Kunsthaus Bregenz.	61
Fig. 86. Maquete do museu e envolvente próxima	61
Fig. 87.	61

Corte pela escada principal	
Fig. 88.	61
Corte pelos pisos de exposição	
Fig. 89.	61
Plantas: Piso -1, Piso térreo e Piso típico de exposição	
Fig. 90.	61
Edifício de Administração: Perspetiva e Corte longitudinal	
Fig. 91.	63
Fundação Pilar e Joan Miró vista do pátio interior.	
Fig. 92.	63
Durante a noite o edifício reflete-se no Lago como se fosse um farol.	
Fig. 93.	63
O volume da escada com luz de topo que modela o espaço.	
Fig. 94.	63
Vista do piso típico de exposição-podemos observar a luz difusa que envolve o espaço,	
Fig. 95.	63
Instalações dentro do museu-Olafur Eliasson-artista conhecido por esculturas e instalações artísticas de grande escala, utilizando materiais naturais como: luz, água, ar.	
Fig. 96.	65
MUBE- perspetiva vista da praça pública.	
Fig. 97.	65
MUBE- perspetiva que revela o grande espelho de água.	
Fig. 98.	65
MUBE- vista do pátio inferior.	
Fig. 99.	65
Fundação Pilar e Joan Miró-perspetiva aérea-observase as claraboias como elementos escultóricos dentro da água.	
Fig. 100.	65
Planta piso tipo do edifício.	
Fig. 101.	65
Vista em direcção ao mar, que evidencia o espelho de água e as claraboias.	
Fig. 102.	65
Cortes transversais do Museu.	
Fig. 103.	66
MUBE-Planta Piso -1 e Piso térreo.	
Fig. 104.	66
MUBE-Perspetiva vista de baixo da laje de betão.	

Fig. 105.	66
Perspetivas sugestivas: Destaca-se o espelho de água, a espessura da grande laje em betão e o pátio com água.	
Fig. 106.	66
Corte explicativa do Museu.	
Fig. 107.	68
“Ocean air salty hair”- Imagem do artista contemporâneo Jati Putra que releva através da ilustração surrealista, uma interpretação sugestiva do espaço.	
A imagem do Museu da Água, assenta neste fotomontagem, onde o plano horizontal, infinito do oceano, passa a ser um espaço delimitado pela natureza da própria água como uma moldura que enquadra o horizonte/céu.	68
Fig. 108.(em cima)	69
Oceanário de Lisboa	
Fig. 109.	69
Aquário Vasco da Gama e antigas estratégias expositivas - repositório de banda-desenhada de espécimes biológicos marinhos, das obras de BD Tardi - Adele Blanc-Sec.	
Fig. 110.	70
Pavilhão do Conhecimento (arq. Camilho da Graça, 1998)	
Fig. 111.	70
Quilha de barco e traçados (atelier ARX, 1998)	
Fig. 112.	70
Museu da Água nos Barbadinhos oferece um cenário de arqueologia industrial notável, com a preservação da grande estação elevatória e dos seus mecanismos	
Fig. 113.	71
Dala Marlo,Sydney - Ilustração que releva o ‘encontro’ da água com a terra e a mudança destes dois planos.	
Fig. 114.	72
Jati putra Pratama - Ilustração que convida para uma reflexão de mudança de planos, onde a água, de forma utópica, ocupa o limite superior-o céu.	
Fig. 115.	73
Esquema de inserção da proposta no Parque Natural do Rio Seco	
Fig. 116.	73
Evolução da malha urbana ao longo do tempo.	
(imagem elaborada pela autora)	



## I. INTRODUÇÃO

A cidade atual, resultado de crescimentos mais, ou menos planeados, apresenta-se como um organismo urbano heterogénico mas consolidado e coeso, que suporta uma grande diversidade de funções de apoio à vida mundana dos seus habitantes. Essa continuidade revela-se fragmentada ou simplesmente ausente em várias áreas, impedindo o curso natural das atividades cotidianas e precisamente a qualidade de vida. Os processos de metamorfose, ou a orgânica evolutiva e transformadora da cidade contemporânea, constroem sucessivas camadas históricas que coexistem e que se somam à nossa própria identidade. Neste sentido, os processos de fragmentação ou desintegração do território construído, poderão quebrar as relações que contextualizam e estimulam a memória coletiva ou criar hiatos não significantes, como parece ser o caso que adiante apresentamos. Neste contexto, as relações entre cidade e rio, representam um fator constante no desenvolvimento da evolução urbana nos vários contextos culturais e históricos. As questões abordadas no presente trabalho pretendem evidenciar a relação cidade - rio e os problemas que a afetam.

O tema da dissertação propõe efetuar um exercício de intervenção na frente ribeirinha de Lisboa, no contexto do Parque Natural do Rio Seco-desenvolvido na fase inicial do projeto urbano-. Situado na antiga praia da Junqueira, este lugar urbano é carregado de memória e significado. Refletir e construir sobre este espaço implica a investigação e estudo do seu tempo e história, e ao mesmo tempo das relações que outrora estabeleceu com a cidade. Apropriando-se da margem fluvial do Tejo, este sítio revela-se como um limite entre a terra e a água. . A localização privilegiada deste espaço face a valências que se foram instituindo em redor, como por exemplo a reactivação do antigo edifício da FIL, transforma-o num espaço expectante. Daí que este “vazio” surge como oportunidade óbvia para uma requalificação urbana, em estrita ligação com o Parque do Rio Seco e o Tejo.

Neste sentido, refletindo sobre a cidade atual, cada vez mais mecanizada e individualizada, concretiza-se um primeiro objetivo deste trabalho: repensar e requalificar a “*imagem da cidade*”<sup>1</sup> através do espaço público. Esta “imagem da cidade” só pode ser compreendida através da sua forma, da morfologia urbana que releva relações entre os seus componentes principais: cheios, vazios, espaços públicos consolidados ou não etc. É neste contexto que surge uma primeira análise do espaço público

1. Kevin Lynch - “A imagem da cidade” - Expressão que intitula o livro de Kevin Lynch que sintetiza a ideia imagética das cidades enquanto imaginário coletivo.

Fig. 1. (página oposta)  
Vista de Lisboa e o Tejo no século XVI- Navios a vela Caravela e Carraca na era dos Descobrimentos portugueses, Franz Hogenberg e George Braunio, 1572. Destaca-se o Tejo que ocupa sensivelmente metade da obra.

a partir da unidade mais elementar da morfologia urbana - a rua.

A abordagem do tema que foi aqui adoptada explora e define o conceito de vazio enquanto ferramenta para criar espaço público no discurso da redifinição da frente ribeirinha de Lisboa, que pretende reconquistar o seu estatuto de “*cidade de água*”<sup>2</sup>. É neste sentido, dentro dos conceitos da actual sociedade de consumo, onde o turismo cultural se assume como actividade emergente e os museus como edifícios mediáticos, que se torna relevante a abordagem da temática desta dissertação - O Museu da Água como Lugar de encontro entre a Cidade e a vasta e descontínua frente ribeirinha. Para tal, apresentam-se como primeiros objectivos a compreensão da dimensão arquitectónica do Museu nas suas diversas tipologias, analisar a evolução do museu em relação à evolução da cidade (da cidade renascentista à contemporânea), constatando a sua constância ou variabilidade na correspondência com a identidade da cidade.

Em seguida, pretende-se analisar através de estudos de casos, as transformações ocorridas após a integração de um Museu numa determinada zona e os espaços públicos criados, e perceber se as opções arquitectónicas tomadas influenciaram os resultados obtidos.

A dissertação aqui apresentada surge da pesquisa realizada sobre os conceitos já expostos, utilizados como motor de investigação na resolução do trabalho experimental de projeto. Os caminhos seguidos durante processo de investigação e as questões que se foram levantando durante o trabalho levaram a uma aproximação que, paralelamente ao exercício de projeto, se foi desenvolvendo em escalas diferenciadas, através do desenho e construção de maquetas, essências na perceção da forma e da escala do edifício proposto. No final deste processo apresenta-se a solução projetada para o lugar, com base na sua exposição teórica e de comunicação visual, relevando assim, o resultado final.

O trabalho organizasse assim segundo uma divisão teórica em quatro partes principais. Neste sentido, o primeiro capítulo- 2. CIDADE E RIO - introduz a cidade de Lisboa, apresentando um breve enquadramento histórico da mesma, até a actual ocupação da sua margem fluvial, relevando a expansão e relação da mesma com o rio Tejo. Ao mesmo tempo, destaca-se a evolução da frente ribeirinha e enquadra-se o papel do Rio Seco neste contexto.

A seguir, o próximo capítulo - 3. A MEMÓRIA DO LUGAR - dedica-se a apresentação das ruas da cidade de Lisboa - como meio de comunicação e potencial fator de dinamizar a cidade. Aborda-se uma reflexão e interpretação da memória do lugar e da sua representação na perspetiva actual. Neste contexto, destaca-

---

<sup>2</sup> Ferreira, 2004: 26

se como análise principal do projeto, a rua da Junqueira, rua com forte carácter simbólico de uma memória coletiva, cuja história ao nível citadino, se procura fazer refletir no desenvolvimento do presente projeto. Neste seguimento, no capítulo - 4. CONSTRUIR SOBRE O VAZIO - inicia-se o desenvolvimento do Estado da Arte. São analisados os conceitos de “vazio”, “espaço” e “lugar” e a próxima relação entre estes, numa lógica de destacar o local de intervenção como um vazio expectante, que gera uma estratégia reformadora para a (re)densificação da cidade, que passa por construí-lo e reabilitá-lo, restituindo-lhe sentido e vida e devolvendo-o à cidade e às pessoas: “*realizar uma operação de reabilitação pressupõe [...] restituir a cidade à estima pública*”<sup>3</sup>. A seguir, neste mesmo capítulo, é apresentada uma breve evolução da instituição do Museu ao longo do tempo e as suas características como potencial dinamizador das cidades e das suas relações. Concluindo o capítulo, apresentam-se alguns casos de estudos relevantes para este conceito de museu enquanto espaço público, capaz de transformações ao nível da cidade.

Por último, expõe-se o capítulo 5. O MUSEU DA ÁGUA, relevando considerações sobre o tema simbólico deste trabalho - a água - e criando as premissas para o desenvolvimento prático da proposta. Tendo em conta as bases a ter em conta no desenvolvimento de um projeto de arquitetura - território, programa, matéria - o presente trabalho procura construir um projeto como um novo lugar urbano, um lugar de encontro entre a Cidade, a Rua e o Rio, relevando um desenho urbano com uma nova definição do espaço público.

---

<sup>3</sup> PEREIRA, Luz Valente, Reabilitar o Urbano ou como Restituir a Cidade à Estima Pública, ed. LNEC, Lisboa, 1987, P.3.





## 2. CIDADE E RIO

### 2.1. LISBOA - CIDADE DE ÁGUA

#### 2.1.1. FRONTEIRA TERRA - ÁGUA

Para Kevin Lynch, o *limite* é um dos elementos que compõem a imagem da cidade. Em *A Imagem da Cidade*, define: “os limites são os elementos lineares não considerados como ruas: são normalmente as fronteiras entre duas áreas de espécies diferentes”<sup>4</sup>. A definição do limite como algo que estabelece uma separação entre duas realidades, poderá conduzir à contraposição entre terra e água, entre cidade e mar, entre cheio e vazio. O estuário do Tejo, na sua escala imponente, configura-se como a grande e ampla artéria de movimentos de vai e vem, e de enunciação e prática de conexões com o exterior e, mesmo, entre a própria zona costeira da mesma margem. . Ao mesmo tempo, caracteriza a cidade de Lisboa de uma forma única como um horizonte aberto, uma linha precisa e branda, podendo suscitar a criação de novas existências e de uma renovada fruição e utilização, como outrora aconteceu com vigor, sempre que se falou na Ribeira como categoria urbana desde a Idade Média até aos nossos dias (e isto não só em Lisboa, mas em quase todas as cidades portuguesas com frentes marinhas ou fluviais). Com uma referência que remete a ideia de limite territorial, Vítor Matias Ferreira utiliza a expressão “onde a terra acaba e o mar começa”<sup>5</sup>, retirada da poesia de Luís de Camões mas, em certo sentido, parafraseando-a, contrapondo a *terra marítima* e a *água urbana*. Desta forma, a imagem das cidades de água é criada numa perspetiva tanto terrestre como aquática. Ora, neste mesmo contexto o autor afirma: “Como não constatar, então que esta cidade de água e este mar urbano enunciam, conjuntamente uma metáfora fascinante?”<sup>6</sup>, expressando sua íntima interação e complementaridade: um é a razão de existência do outro. “Lisboa, enquanto cidade de água, só assume plenamente uma tal projeção naquele envolvimento marítimo, seja na sua frente atlântica seja na frente estuarina do Tejo, que lhe acentua, assim, aquela condição de mar mediterrâneo”<sup>7</sup>. Constata assim outra das suas ambiguidades: sendo uma cidade atlântica, é também

4 Kevin Lynch, *A imagem da cidade* 1960/1989: 73

5 Ferreira, 2004

6 Ferreira, 2004: 17

7 Ferreira, 2004: 26

**Fig. 2.**(página oposta)  
Cidade e Rio - Evolução ao longo do tempo. *A água* como elemento de ligação, como elemento que reflete a *Paisagem*, enfatizando-o  
(imagem elaborada pela autora)

cidade de matriz culturalmente mediterrânea. Ferreira refere-se à especificidade da frente estuarina do Tejo: através da criação de frentes de água num território de configuração mais ampla do que a cidade, o estuário supera os limites citadinos de Lisboa; a dualidade -fluvial e marítima- que caracteriza a cidade de Lisboa, é meio de diálogo com a sua dupla condição urbana e metropolitana.

Do ponto de vista das vivências urbanas, as fronteiras não são definíveis. Dentro desta diluição das fronteiras torna-se pertinente referir o espaço de praia. A praia urbana constitui-se como um prolongamento da cidade; sendo a própria água espaço público, fisicamente acessível, tanto as vivências urbanas (a cidade) são prolongadas até à água, como esta se estende também até à cidade. De facto, uma cidade com uma frente de praia possui uma relação completamente distinta com a água, proporcionando uma continuidade física e visual entre dois meios distintos: o sólido e o líquido, a cidade e a água. As matérias urbanas fundem-se com as matérias naturais (areia, água...), não sendo perceptível um limite definido entre as duas. Bruttomesso (1998) refere-se ao espaço de praia como uma categoria especial de espaço público urbano, uma espécie de grande praça, que estende até à água a possibilidade de encontro e socialização, típica dos espaços coletivos. É também por isso, quase como um imperativo da nossa contemporaneidade, que várias cidades têm vindo a proceder à regeneração das suas praias e da sua relação com o espaço urbano, como estratégia geral de revalorização do espaço público.

Fig. 3.  
Plano hidrográfico da barra do porto de Lisboa, M. Bellin, 1756.



Fig. 4.  
Carta holandesa da barra do Tejo e Península de Setúbal com sondagens, reproduzida por Abel Fontoura da Costa, 1583



## 2.1.2 ÁGUA - ESPAÇO PÚBLICO

A relação da cidade com a água é visível no seu espaço público e constitui o lugar de encontro entre as duas realidades. Em *The city assembled*, Spiro Kostof (1992) apresenta a morfologia urbana das cidades de água, o seu crescimento e a particularidade das suas frentes de água. A especificidade do sítio, a maneira como este encontra a água (no seu espaço público), caracteriza a cidade: a sua forma, mas também a sua identidade. O autor assinala que o crescimento das cidades aconteceu ao longo das frentes de água, criando muitas vezes uma rua paralela a água e uma série de ruas perpendiculares como se se tratassem de afluentes do rio. Entre as atividades públicas que se desenvolvem nas cidades de água, encontram-se: praças de água, passeios marítimos, espigões, parques litorais, praias, proporcionando desta forma, diferentes graus de contacto da própria cidade com a água, de ponto de vista da sua maior ou menor apropriação mútua. Das frentes portuárias (acesso interdito à água) à praia (acesso físico à água), os diferentes perfis urbanos encerram também diferentes significados. A frente de água, como espaço de confronto/harmonização entre a cidade e a natureza começa assim a ser um leitmotiv no planeamento urbano, presente nas visões de Le Corbusier para as frentes de água de Argel, Barcelona, Buenos Aires ou Rio de Janeiro, nas *promenades*, nos *piers* e passeios marítimos (criando um novo vocabulário de espaços públicos nas frentes de água), nas renovações de determinadas zonas nas cidades de água (a Exposição do Mundo Português em 1940 abrindo Lisboa ao Tejo ou a Expo 98/Parque das Nações), até ao atual conceito de waterfront e suas operações de reconversão urbanas.

Desta mesma forma, ao longo do tempo, manifesta-se a necessidade de ligação do interior das cidades com a frente de água. Estas ligações configuram como que eixos de orientação da cidade em direção à água, evoluindo para significativas artérias urbanas, nas quais a presença da água é sentida, mesmo sem a sua visualização. O simbolismo destes espaços torna-se mais evidente através da colocação de esculturas no espaço urbano, em enfiamentos que salientam a relação com a água.

Em Lisboa, todo o plano pombalino de reconstrução da Baixa é paradigmático desta orientação da cidade; ao contrário dos espaços urbanos existentes anteriormente ao Terramoto, onde as ruas principais convergiam para a Praça do Comércio, em frente ao Tejo, na qual uma das fachadas é constituída pela própria água. Em Lisboa, a frente de água é ocupada quase na sua totalidade por infraestruturas portuárias. Existem no entanto alguns pontos de contacto com a água, “‘brechas’ interrompendo a linearidade árida e permitindo uma acessibilidade dos cidadãos à frente de água”<sup>8</sup>.



Fig. 5., 6., 7., 8.

Vistas aéreas das zonas portuárias de Barcelona, Boston e Seattle onde podemos observar varias formas de apropriação entre a cidade e a frente ribeirinha, com eixos de orientação perpendiculares, paralelos ou até oblicos que evidenciam a relação com a água.

<sup>8</sup> Chaline, 1994: 112



Atualmente, o centro da cidade encontra-se numa fase de grandes alterações urbanísticas: está a decorrer o processo de reabilitação da frente ribeirinha de Lisboa, que se iniciou com a requalificação do Terreiro do Paço, estando concluídas as obras do espaço da Ribeira das Naus e já em construção as obras do futuro terminal de cruzeiros aos pés de Alfama. Reinicia-se um processo de redefinição e desenho da zona ribeirinha, adaptando-a às necessidades de uma cidade moderna que reconhece no rio a sua identidade.

Terá sido sempre assim? Como foi, no passado esta relação, independentemente das constantes ou invariantes detetadas? A História poderá ajudar a entender o processo.

## 2.2 EVOLUÇÃO DA CIDADE DE LISBOA

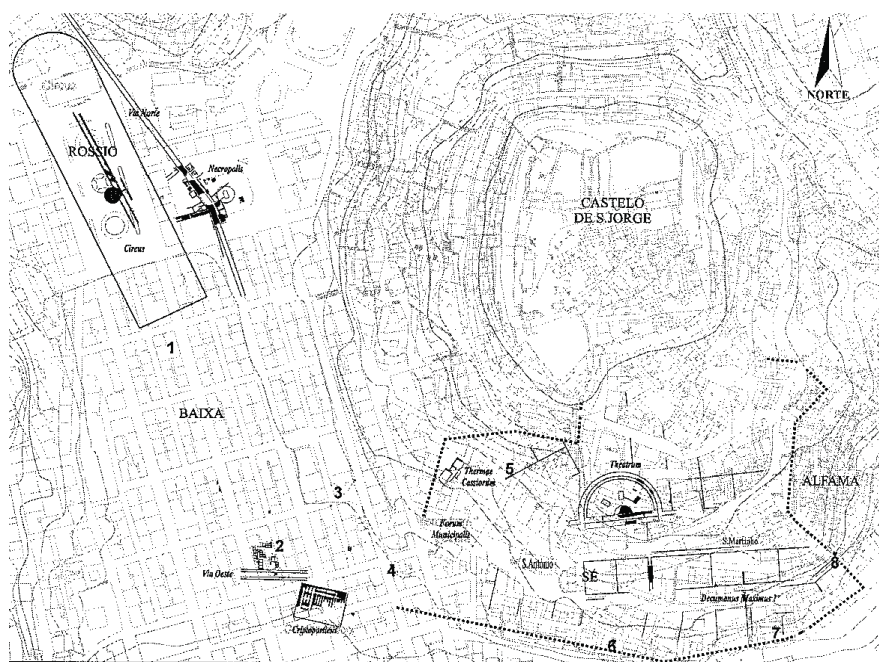
### 2.2.1 LISBOA ROMANA

Optámos agora por fazer uma resenha histórica sintética da cidade de Lisboa, especialmente no que ao período da Antiguidade Clássica e Idade Média diz respeito. Com efeito, sendo importante conhecer as dinâmicas da cidade, este núcleo inicial fica afastado do atual lugar de intervenção por nós escolhido. Não menorizando a sua relevância, vale a pena perceber a génese urbana em causa.

No período romano, abrindo-se um amplo esteiro fluvial no que é hoje o vale da Baixa, percebe-se o ordenamento da cidade romana e dos seus polos (teatro, termas



municipais, armazéns, cais). Se a sua refundação como Olisipo se inicia por um *castellum* onde hoje se situa o Castelo de S. Jorge, eventualmente primeiro lugar de um fórum ainda discreto. A vida económica da urbe vai incitá-la a descer até ao rio onde se ficam a situar as suas atividades de comércio e pesca, sendo o Tejo o grande aglutinador do aglomerado urbano. As instâncias de poder parecem, portanto situar-se no topo da colina, enquanto os elementos habitacionais e os mais pragmáticos de exploração piscatória e mercantil se situarão, naturalmente na margem do Tejo e do seu esteiro. No entanto uma muralha de consideráveis dimensões começa então a ser construída e essa muralha corresponderá hoje, arqueologicamente, com algumas alterações ao traçado da chamada Cerca Moura, por ter sido aproveitada e remodelada após a conquista da cidade pelos visigodos – sem alterações de monta e, depois, pelos muçulmanos- enquanto a cidade desce até às margens do rio onde tinham lugar as atividades comerciais, e se situavam cais e fabriquetas de salga, poderá ainda ter-se estendido para poente, onde hoje, na atual baixa, sensivelmente no limite da Rua da Prata (debaixo da qual sobrevive um criptopórtico romano), se encontrava uma das frentes ribeirinhas. Seria decerto importante, e teria um desenho urbano regular: uma plataforma ou terreiro, que pode ter configurado, segundo as últimas interpretações, aliás tratadas em desenhos 3D muito sugestivos, um fórum monumental, que seria um segundo ou terceiro fórum da cidade. A planta conjectural do arqueólogo Banha da Silva dá conta destes traçados romanos e até de alguns traços de urbanismo regulado eventualmente escondidos pela sedimentação da cidade medieval e pós-medieval.



**Fig. 9.** Olisipo: traçados conjecturais do período romano segundo Rodrigo Banha da Silva (SILVA, R. Banha da, "Olisipo", in *Anexos de AEspaLx* (dir. Josep A. R. Valverdú, Jesus A. Perez, Mérida 2011))

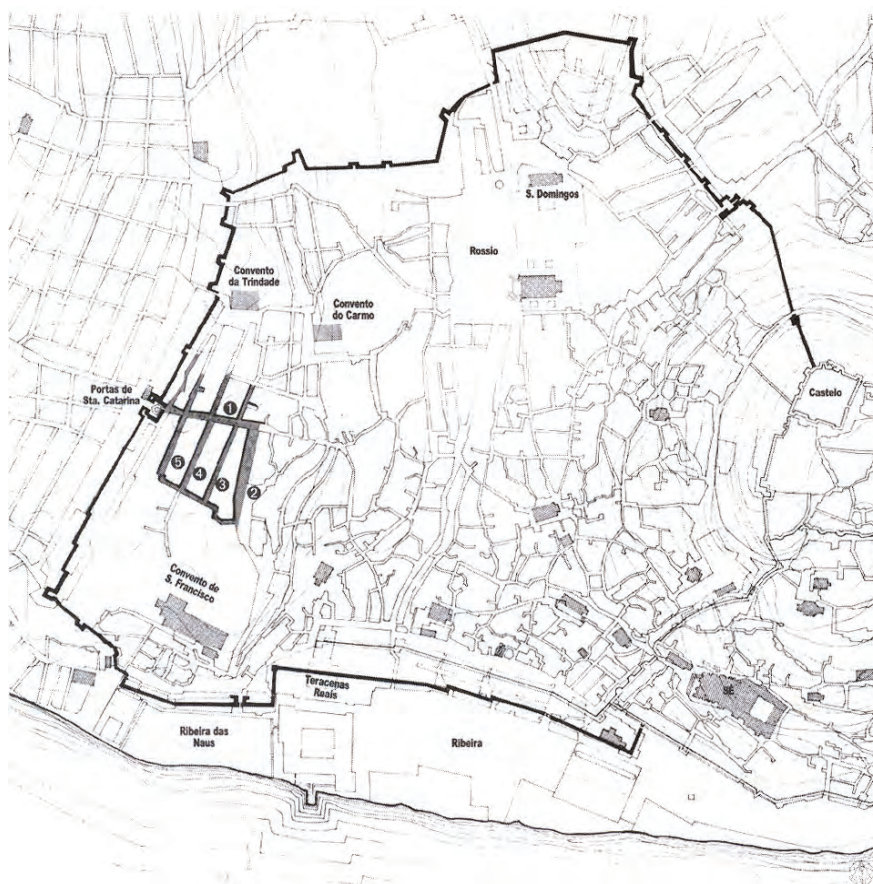
**Fig. 10.**(página oposta)  
Planta de Lisboa e seus Portos.  
Importância da representação do rio  
na cidade. Observa-se a presença do  
Bour de Belém como implantação nos  
arredores da cerca.

**Fig. 11.**(página oposta)  
Carta holandesa da barra do Tejo  
e Península de Setúbal com sondagens,  
reproduzida por Abel Fontoura da Costa,  
1583.

**Fig. 12.**(página oposta)  
Vista panorâmica da cidade onde podemos ver com grande destaque o Tejo e a frente ribeirinha. Neste caso a relação da cidade com o rio é feita através das ruas que se desenvolvem ao longo da faixa de água, relevando a importância do rio dentro da cidade.



De acordo com este autor, na Idade Média assiste-se, a partir do ano 1000, ao assoreamento do grande esteiro. Na encosta nascente nasce um bairro extra-muros no período do domínio islâmico – o bairro de Alfama. Mantém-se e até se reforça a atividade marítima e o comércio fluvial. A zona ribeirinha ganha, porém a característica feição medieval que se irá manter até cerca de 1500. Esta frente é protegida no reinado de D. Dinis por uma nova muralha, a que se seguirá a edificação do perfil definitivo do amuralhamento da cidade. Já no reinado de D. Fernando, erigida em três anos (1373 e 1375) “o que diz bem da prévia organização do estaleiro, dirigido por Vasco Brás e João Fernandes -imortalizados numa lápide comemorativa trecentista ainda existente na Rua da Mouraria- bem do envolvimento da população -que, era nestes casos a mão-de obra diretamente interessada- aliás seguindo estratégias de captação de trabalho assaz curiosas e descritas por Fernão Lopes: começou-se a edificação pelas zonas mais pobres, enquanto havia abundância de materiais, de molde aos trabalhadores levantarem menos problemas... Para acabar nas zonas encostadas à parte mais rica da cidade, na qual os habitantes viam com bons olhos todo e qualquer trabalho que salvaguardasse os seus bens...”<sup>9</sup>.



**Fig. 13.**  
Pode observar-se o limite urbano e as construções principais na época da Cerca Fernandina.

9 PEREIRA, Paulo, “O Modo Gótico”, p. 270

Seria complementada por iniciativas urbanas já no reinado de D. João I e em 1400 a cidade começa a subir a encosta poente e a estender os caiais também na orla fluvial para poente.

Observa-se uma regularização de traçados em “vilas novas”, a continuidade das obras de melhoramentos na frente de rio continuam com D. João I abrindo-se novas ruas. É criada uma maior permeabilidade entre os bairros intra-muros e a praia da ribeira, apesar de se manter uma divisão física entre a orla fluvial/marítima e o casario: “Com efeito, é durante os séculos XIV e XV que nascem e se consolidam novos conceitos urbanos, como os da ‘rua nova’, ‘rua-travessa’ e ‘rua direita’. As ruas passavam a constituir eixos de acesso, e passagens de um a outro ponto, contrariando o modo orgânico de crescimento das artérias da cidade, em grande medida ainda determinados por um tipo de urbanismo ‘fechado’ de matriz mediterrânica e, especialmente, árabe, no qual prevalece o ‘beco’ e a ‘azinhaga’, muitas vezes de carácter privado ou semi-privado. O urbanismo cristão do século XIV, é mobilizado, pelo contrário, pela criação de espaços públicos, sendo o conceito de ‘rua’ o primeiro a obedecer a uma diferente conceção da estrutura viária citadina. Assim, os conceitos de ‘rua nova’ e de ‘rua direita’ que entretanto aparecem, correspondem a esta necessidade de comunicar os acessos, de uma forma tão racional (ou ‘direita’) quanto possível. A associação ‘rua’ e ‘travessa’ é mais um passo nesse sentido, agora implicando a criação de uma rede de acessos tão ortogonal quanto possível, permitindo travessias dentro das ‘vilas’.”<sup>10</sup>

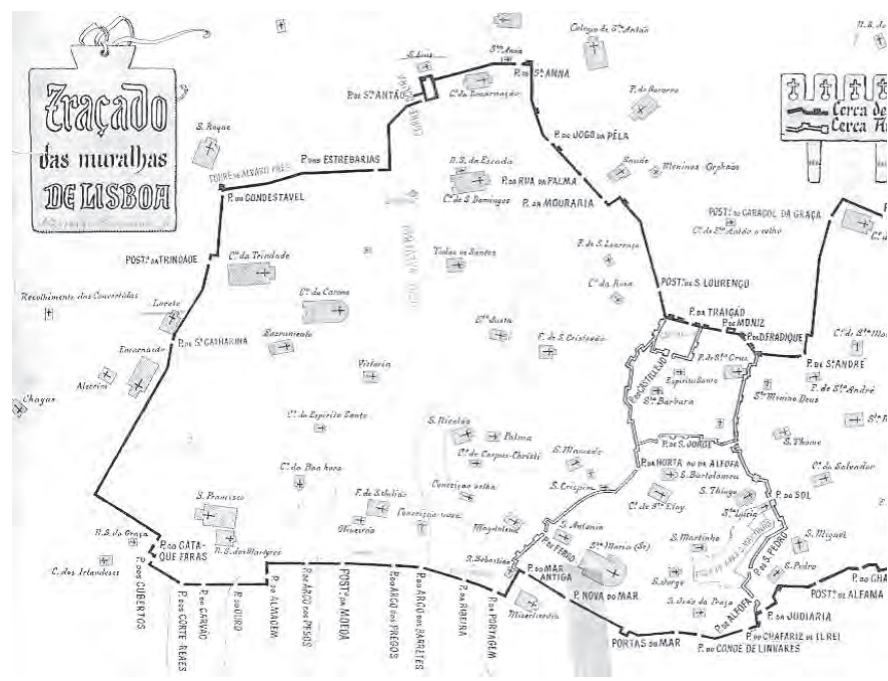


Fig. 14.  
As muralhas de Lisboa. A muralha ou “cerca moura” de menor perímetro; e a “cerca fernandina”, a de grande perímetro com extensões a nascente e poente (c. 1400)

10 PEREIRA, Paulo, “O Modo Gótico”, p. 310

Inicia-se o processo de distinção e hierarquização de ruas que irá marcar a feição de Lisboa, a sua vivência urbana e os seus processos de intermediação entre o interior em colina e as praias e cais ribeirinhos.

### 2.2.2 LISBOA MANUELINA: A NOVA “RIBEIRA” E O TERREIRO DO PAÇO

O resultado da expansão marítima empreendia pelos portugueses tendo como epicentro Lisboa, levará a cidade a crescer exponencialmente desde finais do século XV até, pelo menos aos meados do século XVII. D. Manuel, por excelência o monarca que recebe a herança de um reino próspero e de uma cidade que se agiganta em torno do comércio marítimo a longa distância, e que vai presidir e aumentar o alcance desta expansão, opta por um plano de melhoramento urbanos lançado entre 1499 e 1500, com “regimentos”, regulamentos próprios e centralizados, e ao mesmo tempo lança a iniciativa de criar um novo centro do poder, desta feita, e de forma absolutamente original entre as monarquias europeias (talvez com exceção das repúblicas italianas, e mesmo assim nem todas) com a instalação dos Paços Reais em contacto com a margem do rio, deitando para praia e consagrando o que será uma praça ou um terreiro orgânico.

Na sequência dos estudos de Hélder Carita e Nuno Senos refere Paulo Pereira: “*A transferência do Paço Real do alto da colina, onde se encontrava asfixiado já pela estrutura medieval da alcáçova, sujeita a sucessivas adaptações e acrescentos, constitui um sinal político que tem em conta a natureza mercantil do Império português. Mais do que um episódio curioso, muitas vezes desconsiderado enquanto sinal de uma limitação da visão económico-financeira do reino, a edificação do novo Paço, que não tinha quaisquer precedentes europeus, inscreve-se numa ação política*

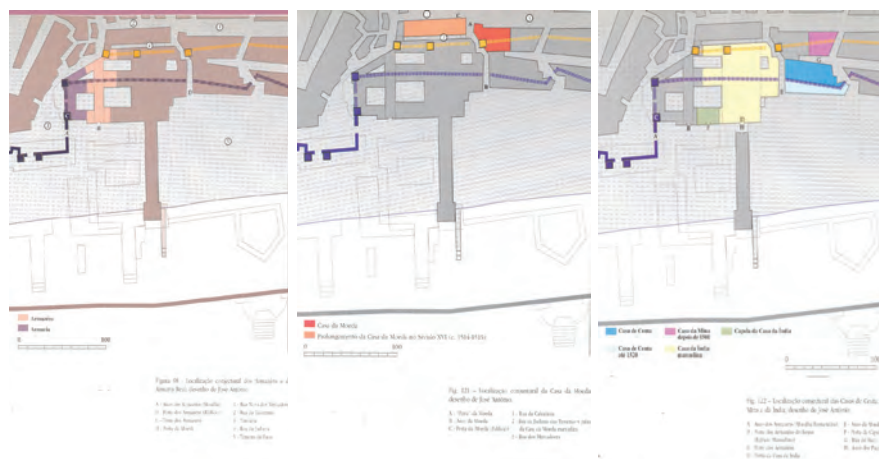


**Fig. 15.**  
Frontispício da Crónica de João I (AA/TT), c. 1516  
Vista de Lisboa com o Paço da Ribeira. Pormenor.  
Ao fundo, à esquerda, os Jerónimos



tipicamente “manuelina”, como se verá adiante. Ou seja, obedece a princípios de afirmação incontestável do poder real e de centralismo régio, antecipando propostas de capitalidade urbana já de finais do século XVI e inícios do século XVII, observáveis noutras cidades europeias”<sup>11</sup>.

A construção do Paço da Ribeira sob iniciativa de D. Manuel, vai ter assim uma importância capital na fixação da primeira praça efetivamente “pública” e de uso coletivo. Assim é que nas panorâmicas de Lisboa do século XVI e durante as representações da cidade é este Terreiro – o Terreiro do Paço e o Paço Real, que serão o centro das vistas, tomadas muitas vezes, ou quase sempre, a partir do Tejo, ou integrando o Tejo de forma bem evidente.



A função administrativa e comercial que desempenhava o conjunto foi objeto de reconstituição por Carlos Caetano na sua obra, *A Ribeira de Lisboa: “é perceptível a evolução do verdadeiro “sistema” de representação “real” e de prensificação do poder.”*<sup>12</sup>



11 PEREIRA; v. CARITA, Hélder, Lisboa Manuelina, cap. 2, 3 e 4; SENOS, 2002; p. 62-65

12 Carlos Caetano, A Ribeira de Lisboa, 2002, p. 133-135

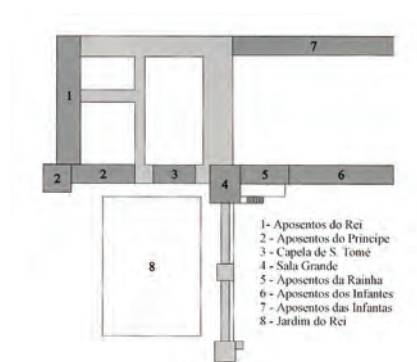


Fig. 16.(em cima)

Esquema funcional do Paço da Ribeira, segundo Nuno Senos (in SENOS, 2002)

Fig. 17.(em cima)

Pormenor: o Paço da Ribeira

Fig. 18.(em cima)

Pormenor: as fachadas “das Boticas do Terreiro do Paço paralelas à praia

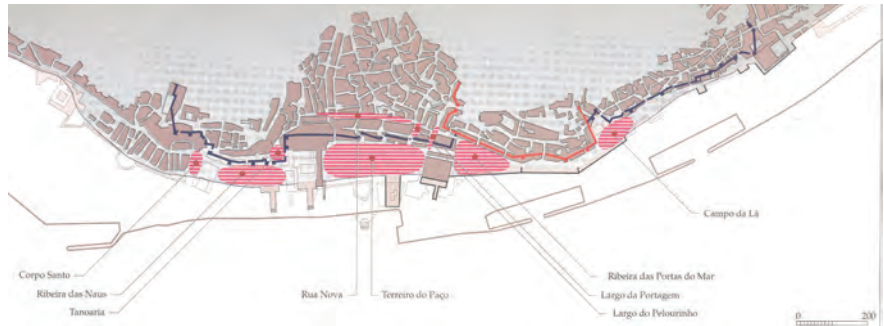
Fig. 19.(esquerda)

Distribuição diacrónica das funções do paço da Ribeira e adjacências funcionais (seg. Carlos Caetano)

Fig. 20.(esquerda)

Georg Braun, Civitates Orbis Terrarum, vol. I, fólio 2: Lisboa; Cascale, 1572

**Fig. 21.**  
Largos e terreiros (seg. Carlos Caetano)



Outras panorâmicas de Lisboa são esclarecedoras do arranjo desta frente ribeirinha. A primeira vista de Lisboa constante no Atlas de Georg Braun, versão de 1572, mostra a cidade num período anterior ao das iluminuras mais célebres (1513 e 1517) com uma versão mais atualizada impressa na edição de 1598.

A Ribeira ultrapassa em extensão os antigos Campo da Lã e a Ribeira Velha (ou Ribeira das Portas do Mar) num Terreiro que já teria sido aumentado com aterros do tempo de D. Manuel. Surge outro terreiro a poente, o seja, a da nova Ribeira das

**Fig. 22.**  
Panorâmica de Lisboa, conhecida por Panorâmica de Leyden, 1580 (Biblioteca da Universidade de Leyden (inv. J29-15-7831-I 10/30))



Naus propriamente dita, e o terreiro do Corpo Santo.<sup>13</sup>

Estas gravuras e os testemunhos arquitetónicos demonstram bem como a dinâmica do crescimento da cidade se faz paralelamente ao rio, quer para nascente (embora com menos expressão) e sobretudo para poente num processo que vai alcançar as praias de Belém nos finais do século XVI e durante o século XVII.

O melhor retrato da Lisboa manuelina é o da *Panorâmica de Leyden*<sup>14</sup> de cerca de 1580. Aqui se surpreende a Ribeira de Lisboa após D. João III e em pleno

<sup>13</sup> CAETANO, op.cit., pp. 133-135 e fig. 56.

<sup>14</sup> Desenho sobre papel, à pena, com 830 cm de altura por 2745 cm, composta por 18 cartões, "A descrição desenhada acompanha mais ou menos de perto, no que respeita ao núcleo principal representado (uma faixa ribeirinha que vai do Paço Real, a poente - e que ocupava os dois cartões infelizmente desaparecidos - até aos campos fora de portas, vendo-se ao fundo Vale de Cavalos, a nascente) (...) Na vista o protagonismo ia para o Paço Real, mas também para toda a frente da Ribeira de Lisboa, com os equipamentos que a celebrizaram e que Damião de Góis valoriza: Alfândegas; Armazéns do Reino: Casa da Guiné/Mina; Casa de Ceuta / Casa da Índia; Tercenas das Portas da Cruz (Tercenas de D. Manuel ou Tercenas Novas); Indústria: Armaria Real; Casa da Moeda; Fornos de Biscoito; Ferraria; Fundições d'El Rei; Cordoarias; Estaleiros; Ribeira das Naus/Ribeira do Cate-Que-Farás; Cais; Chafarizes e aguadas; Armazém do Terreiro do Trigo; Torre da Pólvora e Casas da Pólvora" (PEREIRA)



reinado de D. Sebastião, percebendo-se no caso a extensão da frente ribeirinha para nascente, quase simétrica da mesma expansão para poente.

Com a chegada de D. João III ao trono, as atenções do centro da cidade são desviadas para o Rossio e com D. Sebastião foi iniciada - e depois abandonada -



**Fig. 23.**

João Baptista Lavanha, Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe III, Madrid, 1622, Lisboa (MC)

João Baptista Lavanha (programa), Hans Schorquens (grav.), Domingos Vieira Serrão (pint.), 1622

a construção de uma igreja de S. Sebastião no terreiro. Com Filipe II houve a preocupação de reinvestir na Praça, visto que aos olhos do monarca, o Terreiro do Paço teria uma imagem incompatível com o “italianismo” renascentista do tempo. A “praça”, propriamente dita, não existia: era mesmo um terreiro.

Assim, ainda antes da aclamação de Filipe II (I de Portugal) o projeto de reformulação do Paço da Ribeira tenha sido posto em marcha. O terreiro do Paço acabou por regularizado dentro dos limites do possível, durante os inícios do século XVII, já com o chamado e desaparecido Torreão do Paço da Ribeira (1581-c.1583) construído, a ser, efetivamente, uma praça, mesmo que algo informal. Foi o palco dos maiores eventos políticos (e públicos, em geral), da cidade, como por exemplo



**Fig. 24.**

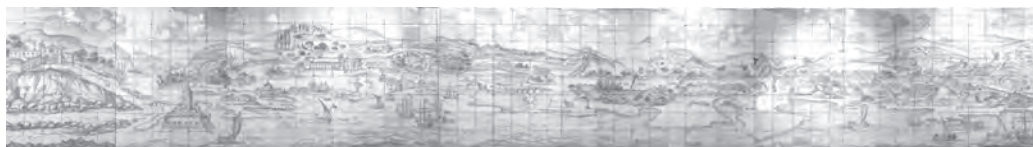
Dirk Stoop, Vista do Terreiro do Paço, c. 1661 (MC)

a cerimóniada “entrada” de Filipe II de Portugal (Filipe III de Espanha) concebida por João Baptista Lavanha, e que ficou registada numa famosa panorâmica (João Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Majestade del Rey D. Filipe III*, publicada em Madrid em 1622).

Este facto ajuda a perceber a dimensão do Terreiro do Paço e a razão de futuras “ideias” e da intervenção final, após o Terramoto. Mas confirmam o estatuto principal do Terreiro, a sua graduação como “praça”, mas informal.

Dirk Stoop (1618-1686), que esteve em Portugal ao serviço da Dinastia de Bragança em 1659 desenhou e mandou gravar nove gravuras documentando Lisboa da zona ribeirinha dando natural relevo ao Paço da Ribeira e Terreiro do Paço com uma intenção documental. Percebe-se que ali se desenvolviam festas, cortejos marítimos, touradas e cortejos militares. Um quadro da sua autoria (ou que lhe é atribuída em duas versões) mostra mesmo com rigor o Terreiro em dia de fausto cortesão. Este quadro não o mostra, mas outros da mesma época fazem-no: existia uma muralha com baluarte que dividia o Terreiro do rio e que impedia a vista. Uma planta dá-nos dados concretos sobre esta questão.

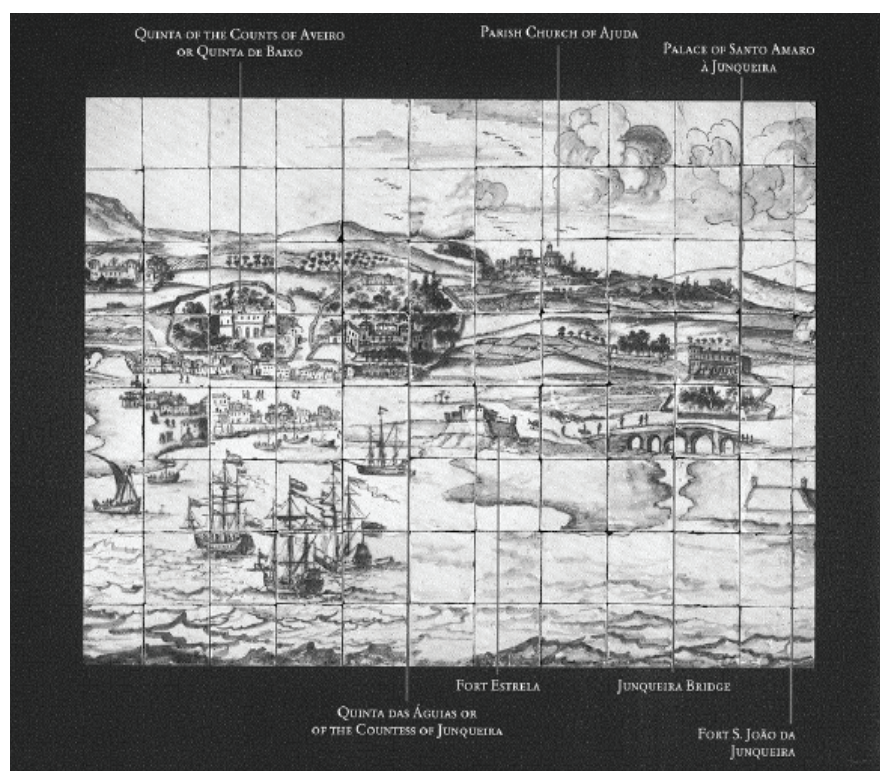
Este muro inicia a separação – estranha separação, aliás- por imperativos militares, da cidade e terreiro, com o rio. Mas as atividades portuárias continuavam a poente e nascente do Terreiro. Na realidade, a praça que era cenograficamente a que realizava a ligação ao rio tornava-se numa espécie de “campo de Marte” para exercícios militares e “entradas” cerimoniais, mas cortada do rio pela fortificação. Este divórcio deve ser entendido à luz do tempo, mas também como resultado de um processo que vem de trás. A existência de atividades marítimas intensas não impediram, como vimos, que na Idade Média se construíssem muralhas sobre a praia: pelo contrário como “cerca” de cidade, eram um muro de proteção; e este processo acabaria por consagrar um *afastamento psicológico* do rio, que só será contrariado no período pombalino e após a reconstrução de Lisboa após o Terramoto. A criação da imensa Praça do Comércio, cria uma nova cidade e coroa uma nova cidade: fruto do Iluminismo, não é uma praça para atividades mercantis e ocasionais, de um quotidiano mais ou menos pragmático: é mesmo uma Praça Real, de pura representação do poder, algo remanescente das grandes praças russas, com uma certa amplidão desmesurada, ventosa, cortante, uma monumentalidade regrada, e um gigantismo apreciável. E com uma estátua real no meio, sinónimo do absolutismo real e do Despotismo Esclarecido que era então o modelo “moderno” do poder.



Mas é possível assentar numa coisa, que nos vai sendo transmitida por vários estudiosos. É que convém ter em conta a universalidade urbana – em Portugal, pelo menos- do conceito de Ribeirinha. Todas as cidades portuguesas com “frentes de água” com o comprova Carlos Caetano, presumem a existência de uma Ribeira.

“A Ribeira” autonomiza-se mesmo em termos de linguagem é acaba por se apresentar como uma realidade urbanística com identidade própria, nas cidades e vilas com uma frente marítima ou um grande estuário e frente fluvial alargada (Lisboa, Setúbal, Caminha; e pelo que nos foi ensinado, este facto estende-se às ilhas portuguesas e aos territórios da Índia como Goa, por exemplo). Existe uma faixa, maior ou menor, mais extensa ou mais localizada, de serviço e armazenamento como apoio às atividades transitórias por mar e rio, mais ou menos fechadas, mais ou menos abertas).

A recuperação do paradigma da relação rio-cidade, faz parte da morfologia urbana das cidades portuguesas costeiras ou fluviais e pode ser retomado como exemplo



**Fig. 25.**  
Zona poente da ribeira. Panorâmica de Lisboa Parte I (Junqueira) (c. 1715?). Fragmentos (seg. Paulo Henriques)



**Fig. 26.**  
Zona poente da ribeira até Alcântara. Paineis de azulejos. Panorâmica de Lisboa Parte I (Belém-Alcântara/ Alcântara- Santos) (c. 1715?). Fragmentos



**Fig. 27. e Fig. 28.**

Panorâmica Desenhada da Academia Nacional de Belas Artes (Rocha-Albertas/ Albertas-Santos). Fragmentos



de um exercício de reabilitação e criação de novos polos ribeirinhos que funcionem como atractores ou catalisadores urbanos.

### 2.2.3 LISBOA DOS CAIS A POENTE NA SEGUNDA METADE DO SEC. XVIII

A Ribeira nem sempre foi um lugar de fruição da paisagem. No caso de Lisboa caiu no esquecimento a configuração da fachada ribeirinha de Lisboa do lado poente, a seguir a Santos. Dá-se um crescimento servindo essencialmente a zona poente da ribeira, com a criação de um eixo marginal, de armazéns e tercenas que não parou de crescer até ao século XIX. Isto é: a Ribeira, estendeu-se à beira rio para poente, chegando mesmo a Belém em continuidade, num processo que está concretamente historiográfico. O predomínio é o das ocupações mistas: uma frente de armazéns, partes desimpedidas de praia, palácios virados para as águas, com jardins e cercas a tardo (porque são as traseiras dos palácios com fachadas viradas para as ruas de meia encosta como as Janelas Verdes), subindo pelas encostas e aproveitando, sempre que possível as suas capacidades produtivas agrárias.

No século XVII é já muito evidente esta dinâmica, que se acentua no século XVIII, mesmo depois de Terramoto suscitando até a definição de um eixo viário, onde se vão implantando palácios da nobreza ou da burguesia recém-promovida, uma vez na direção de Belém, como se verá ao analisar a Rua da Junqueira e com antecedente ao nível do planeamento urbano mesmo anterior ao Terramoto.

Nos finais do século XVIII, como prova a Panorâmica Desenhada da Academia Nacional de Belas Artes, um desenho de autor anónimo realizado cerca de 1800, senão cinco anos antes, é uma barreira de armazéns que se destaca: tercenas e armazéns seguem-se uns aos outros com espaço diminuto de praia e com um ou

outro cais de abastecimento aos armazéns e nada mais. Os palácios da nobreza andam todos a uma cota superior. À frente uma “waterfront” típica, proto-industrial, com edifícios utilitários e anónimos. Hoje, embora em termos morfológicos a realidade seja outra, existe – ou persiste, ainda, uma separação do rio e da cidade, do curso fluvial e das ruas que lhe são paralelas ou perpendiculares, por força dos aterros do século XIX e muito em especial do século XX, da rede viária (Avenidas 24 de Julho e Av. da Índia) e do sistema de novos armazéns e cais de atracagem ou mesmo de depósito de contentores.

É no século XIX, com a abertura das linhas para a ligação ferroviária com Cascais que começa uma nova era para a frente ribeirinha. O incremento da atividade industrial cada vez mais chegada ao bordejo fluvial implicará, também, um programa de aumento da área disponível. Começa a crescer, também uma frente ribeirinha agora não já de imediata relação mercantil, mas associando agora a revolução industrial do carvão/vapor, e da produção industrial mecanizada à atividade que caracterizou ainda a época “eco-técnica” do século XVII-XVIII.

Sabe-se hoje que a insalubridade das praias não promovia um sã desenvolvimento da frente industrial nem assegurava já, afinal, as necessidades de cais modernos devido à sua capacidade diminuta e efemeridade intermitente. No Diário da Câmara dos Deputados de 30 de Junho de 1858, afirmava-se: “*torna-se indispensável a construção de um aterro sobre a margem do Tejo, desde o boqueirão da Moeda até à praia de Santos, a fim de evitar os prejuízos que causam à saúde pública as emanções do lodo infecto que ali fica exposto à ação do sol durante a baixa-mar, de forma a tornar esta parte da Cidade como a mais asseada da Capital, substituindo as estacarias e os charcos que até hoje desfiaram este primeiro plano do belo anfiteatro da cidade.*”<sup>15</sup>

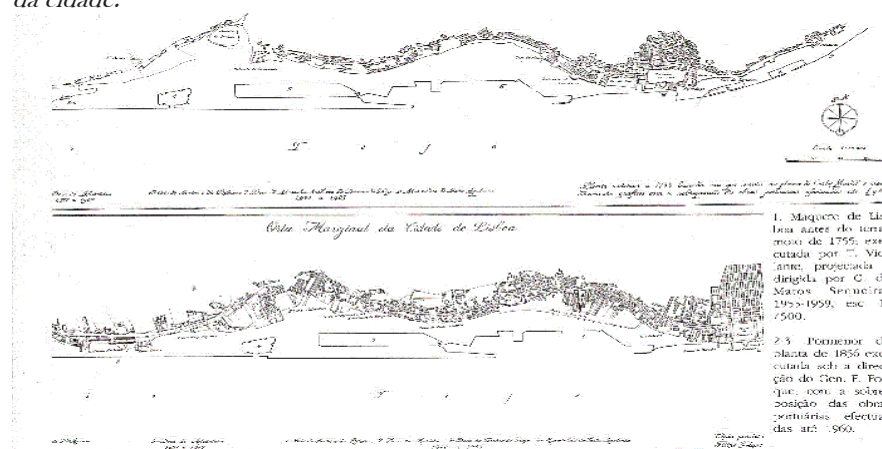


Fig. 29.(em cima)  
Maquete de Lisboa antes do terramoto de 1755.

Fig. 30.(esquerda)  
Frente Ribeirinha de Lisboa antes e depois do terramoto de 1755.

15 (Diário da Câmara dos Deputados, 30.6.1858; cit in DAVID DELGADO, Forma e Quotidiano Uma Proposta de Reabilitação dos Terrços das Tercenas, faul, tese de MI, 2015)

O mais antigo aterro a ser levado a cabo foi o Aterro da Boavista, para receber uma assinalável quantidade de unidades fabris e de cais e de embarque e desembarque de produto manufaturados e matérias-primas. Mais sensível pelo que representou de afastamento da margem da cidade antiga, e até, por assim dizer, “secando” os antigos cais das tercenas que se seguiam uma às outras e onde encostavam os barcos, foi o Aterro de Santos, um aterro de grande porte, permitindo de vez a passagem larga da Avenida 24 de Julho e, até bastante mais tarde, da própria Avenida da Índia. Em cada uma destas grandes obras levaram-se a cabo, também, o rasgamento de cais modernos, com esporões de proteção, e capacidade de médio e pequeno calado. Os novos cais, foram sendo desenvolvidos desde cerca de 1930/1940 e nos anos 60 eram ainda acabados com equipamentos poderosos, e novos armazéns.

Assim o reperfilamento da margem da cidade a poente obedeceu a vários momentos. Um primeiro, que teve lugar entre 1850 e 1860 e que correspondeu a um saneamento global especialmente na zona mais a poente, da Boavista, que iria receber um importante núcleo industrial e em Alcântara com indústrias mais ou menos pesadas de todos os tipos (químicas, de fiação, etc.)<sup>16</sup>; outro momento, que se pode considerar de continuidade, mas que entronca no crescimento demográfico da urbe, e coincide com o incremento ou arranque da 2ª Revolução Industrial com o “motor a combustão” e o uso concertado de combustíveis fósseis; e um mais recente, mas que dá conta da extensão do programas de engenharia e que tem lugar a partir de 1970, com a revolução do tráfego contentorizado.

São ao todo 14 km de costa que sofreram, afinal alterações profundas. Os mapas do Porto de Lisboa dão bem conta desta progressão e recuo fluvial; que é também o recuo da cidade face ao rio.

---

16 Jorge Custódio, “Reflexos da industrialização na fisionomia e vida da cidade. O mundo industrial na Lisboa oitocentista” in O Livro de Lisboa, (coord. Irsalva Moita), Lisboa, Lisboa 94, 1994, pp.464-467





**Fig. 31.**  
Carta Topográfica de Lisboa e seus subúrbios  
FAVA, José Duarte, 1831. A fotografia que denota já  
o crescimento para o alto  
da Ajuda a partir da zona ribeirinha de  
Belém.

**Fig. 32.**  
Planta da Cidade de Lisboa  
PALHA, José Duarte, 1875.



**Fig. 33.**  
Ilustração evolutiva da cidade de Lisboa - João Pereira Veríssimo, 2014.







**Fig. 34.**  
Planta de Silva Pinto, 1909 (excerto) à esquerda, o  
complexo do Rio Seco



## 2.2.4 RIO SECO

Rio Seco, neste caso, é chamado à discussão mais como um “negativo” do que como um “positivo”, já que a nossa preocupação se insere dentro da área de cota baixa, na margem do rio. Para trás deixamos o Vale do Rio Seco propriamente dito, leito de rio, de que restam partes insólitas, como as “grutas” da laboração de uma pedreira. A ocupação anterior fez-se de improviso, e este vale, de algum modo um vale rasgado pela mão do homem e não com um sulco plenamente natural, é coroado nas suas margens superiores, no festo ou crista deste vale por prédios de rendimento dos anos 60 e 70, de qualidade construtiva menor, “corrente” ou mesmo, desqualificada, obra de empreiteiro/promotor “sem arquitetura” e com uma volumetria fora de escala, relativamente ao lugar e as condições precedentes.

A extração de cal foi também aqui exercida com afinco e foi em todas as matérias de construção a fonte de matéria-prima para muitas edificações mais antigas, do século XVIII em diante muito em especial, i o Palácio da Ajuda, por fornecer pedra lioz de boa qualidade. Este enclave foi objeto de arranjo paisagístico recente e hoje, a “gruta” maior constitui um geo-monumento da cidade referenciada no PDM.

O Rio Seco terá a sua origem em ribeiros que corriam pelas atuais ruas (ou “rugas”...), hoje a Rua do Rio Seco e a Rua D. João de Castro, e encontra-se encanado desde os anos 60. A ligação física, bem curiosa por sinal, com a zona baixa e ribeirinha faz-se precisamente através deste encanamento, pese embora não entrar em linha de consideração directa na nossa proposta.

Supondo a existência de um parque urbano ao longo do Vale do Rio Seco em íntima conexão com o Parque de Monsanto, a ligação ao Rio Tejo pode e deve fazer-se através de um equipamento catalisador situado na margem fluvial.

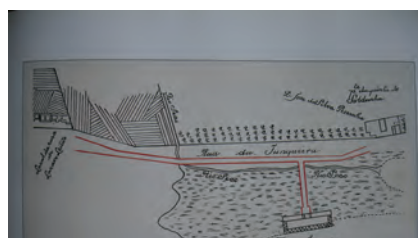


Fig. 35.(em cima)

Cartografia de Silva Pinto 1911-Zona do Vale do Rio Seco no início de século XX,

Parte da Planta Topográfica da marinha das Cidades de Lisboa, feita em 1727, em que esta indicada O Forte da Junqueira e pode observar-se como o Rio Seco cria uma bacia no atual lugar de projeto, antes de fundir com o Tejo.

Fig. 36.(esquerda)

1812. Mapa da cidade de Lisboa. Duque de Wellington in Biblioteca Nacional Digital. Observam-se as linhas de água que vão modelando o território

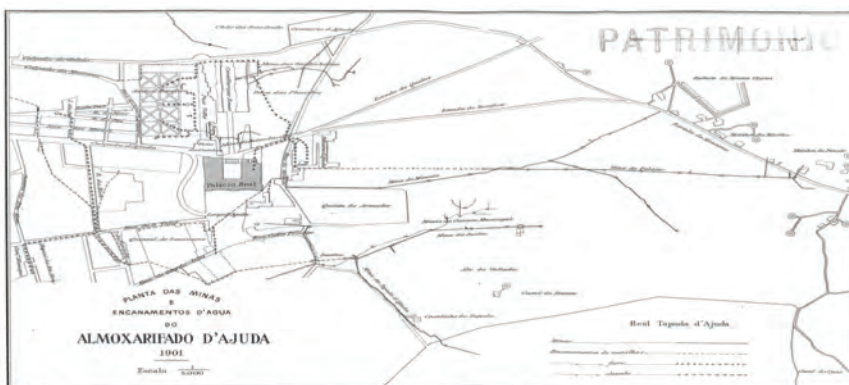




**Fig. 37.(em cima-lado esquerdo)**  
Caneiro do Rio Seco (fotos: CML; cortesia: Patrícia Sousa)

**Fig. 38.(em cima-lado direito)**  
Minas e linhas de abastecimento de água no Alto da Ajuda

**Fig. 39.(em baixo-lado direito)**  
Arroios e vale húmidos em Lisboa: o Rio Seco; Alcântara e Lisboa/Baixa (cortesia: Patrícia Sousa)



Faz parte do sistema de zonas húmidas e de águas correntes que outrora permearam os solos de Lisboa. Um mapa de 1812 é bem explícito, já com uma interpretação de Patrícia Sousa, quanto à importância destes arroios, desaguando o Tejo, não sem antes passarem subterraneamente num atravessamento oblíquo nada mais, nada menos, do que por baixo da Cordoaria Nacional.



A zona húmida traz a memória a pré-existência de um caneiro. Este caneiro não possui dimensionamento monumental, mas existe, e sobrevive, e acaso não fosse dispendiosíssimo a sua reabilitação, merecia um tratamento de conservação e reabilitação de modo a torná-lo não propriamente visitável, mas reconhecível como tal. Elemento a ter em conta, no futuro, como potencial acompanhamento ou complemento desta proposta.

### 3.A MEMÓRIA DO LUGAR

#### 3.1 AS RUAS DA CIDADE DE LISBOA

*“A cada instante existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir, uma composição ou um cenário à espera de ser analisado. Nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, à cadeia precedente de conhecimentos, à recordação de experiências passadas.”<sup>17</sup>*

Esta “*imagem da cidade*” concretiza-se nos olhos do espectador através da sua forma, na morfologia urbana, num “*conjunto de relações entre as partes*” e não como apenas um “*um conjunto de partes*” (PORTAS, Nuno (1968). A Cidade como Arquitetura – apontamentos de método e crítica, p. 122), gerando uma complexidade morfológica de texturas, de cheios e vazios, de espaços com e sem edificado que se relacionam e transformam reciprocamente ao longo do tempo.

Refletir sobre a cidade contemporânea, cada vez maior e mais mecanizada, a forma de pensar a cidade como “*sítio agradável para se viver*”<sup>18</sup> e procurar devolver a escala humana a cidade, são grandes preocupações da sociedade do presente. Neste sentido as ruas assumiram (desde sempre) um papel fundamental na transformação da cidade. Mais: um papel fulcral na transformação da própria sociedade. Em função destas premissas, aliás bem conhecidas e debatidas no âmbito da arquitetura e do urbanismo, mas também ao nível dos planeadores e gestores urbanos em geral, tornou-se imperiosa uma reflexão sobre o espaço livre, o “vazio”, que é estruturado e delimitado pela massa, o “cheio” (esclarecemos que para esta reflexão não entramos em linha de consideração com outra categoria de “vazio urbano” na sua definição mais especializada, e que é a que considera e abrange os “vazio” desabitados, ou o edificado devoluto, entre outras matérias correlatas. Aqui interessa-nos o espaço-“menos”, o espaço-em- “negativo” espacial/planar.)

Para além de criarem uma rede de atividades e funções, estes espaços assumem um papel fulcral nas cidades, desenvolvendo sistemas que sustentam e organizam a trama urbana. Neste sentido, Nuno Portas chama-lhes “*sistemas de espaços públicos*”<sup>19</sup>, uma vez que representam espaços que tem forma própria e identidade, assumindo o papel de potencializadores de transformações da cidade a partir do seu

17 Kevin Lynch - A imagem da cidade

18 FERREIRA, António Fonseca, SALGUEIRO, Teresa Barata (2000). As cidades: hoje e amanhã, p. 180-187

19 PORTAS, Nuno (1968). A Cidade como Arquitetura – apontamentos de método e crítica, p. 122)

interior ou de autênticos “catalisadores” urbanos.

Ao nível da cidade lisboeta, o espaço urbano público tem um papel fundamental para a sua cultura, sendo este elemento designado de várias maneiras, como sublinha o antropólogo Tim Sieber descreve Lisboa *“com os seus becos, calçadas, escadas, escadinhas, travessas, bem como praças, largos, pátios e também, naturalmente, ruas, avenidas e alamedas e ainda mais.”*<sup>20</sup> Ora, neste sentido, Sieber considera que a existência do espaço exterior tem um papel principal para a cultura mediterrânica, tratando-se de um lugar de movimento, de encontros ou simplesmente de passeio. No entanto, a forma mais simples deste tipo de espaço urbano é constituído pela *rua-rua* como espaço de expressão cultural, de manifestação, de encontros, de interação inter-humana etc.

*“O que é, afinal, uma rua? Uma interrupção no construído da extensão urbana? Mas, mesmo como espaço sobrando, não será de facto, a possibilidade de nós, os seus habitantes circunstanciais, a habitar-mos, percorrendo-a em carne e osso ou na nossa imaginação, que transforma esta sobra de espaço percorrível numa rua? [...] Não será o uso que dela podemos fazer em condições normais que vai determinar o verdadeiro carácter desta pequena parte, deste fiapo espacial da cidade?”*<sup>21</sup>

Ao assumir este papel fundamental que a rua representa ao nível da cidade, ela torna-se uma presença dinâmica do dia-a-dia: crianças a brincar na rua, adultos a conversar e os mais idosos sentados num banco a olhar para o espetáculo da “rua”. *“The street was, originally, the space for actions, revolutions, celebrations, and throughout history you can follow from one period to the next how architects designed the public space on behalf of the community which they in fact served.”*<sup>22</sup> Trata-se de um movimento em constante mudança, que vai sempre surpreender e alterar a sua história através dos próprios edifícios que a bordejam ou que lhe faltam, e que vão modificando a sua estética ao longo do tempo, acentuando desta forma a permanência no tempo, a constância do espaço-canal que é, no fim de contas, o deste elemento atemporal chamado “rua”.

Um aspeto curioso prende-se aliás com uma expressão de desagrado e que demonstra os reflexos ambíguos, mas presentes e materiais, de uma antropologia da cidade e do habitar: Trata-se da interjeição negativa, sempre que se quer expulsar alguém de casa, e que existe apenas na língua portuguesa e, às vezes – mas nem

20 SIEBER, Tim (2008). Ruas da Cidade e a Sociabilidade Pública: Um Olhar a Partir de Lisboa in CORDEIRO, Graça Índias; VIDAL, Frédéric, (eds.) (2008). A Rua – espaço, tempo, sociabilidade, p.53

21 JORGE, Gorjão (2007). Lugares em Teoria, p. 81

22 Hertzberger, Herman “Lessons for students in architecture”, pg. 64



sempre com este significado, em italiano (“via!”=“fuori”): “*Rua!*”, costuma dizer-se (e gritar) em tom irritado – muitas vezes seguido do gesto de apontar para a porta da habitação (“fora daqui”, quer dizer-se) ou mesmo de uma divisão, de uma sala ou de um quarto, o que é ainda mais irónico – seja ela num andar de prédio de rendimento (que não dá para a “rua”), levando à materialização imediata da rua como uma “categoria”, um lugar do *não-estar/habitar*, de eminência da ausência - no lar ou na casa ou do sítio em que se está, de pequeno degredo: abstrato.

Mas é também a visão poética que dela se apodera, especialmente no caso dos tecidos urbanos antigos, onde a densidade de artérias, e o seu emaranhado conduz, orienta e desorienta, ganhando também insólitas formas de vivência física, mas também de mistério – ou uma dimensão rememorativa. Os nomes populares pelas quais são designadas acabam por refletir esse papel existencial da rua-rua, como se sabe:

*Ó Lisboa das ruas misteriosas!*  
*Da Triste Feia, de João de Deus,*  
*Beco da Índia, Rua das Fermosas,*  
*Beco do Fala-Só (os versos meus...)*  
*E outra rua que eu sei de duas Rosas,*  
*Beco do Imaginário, dos Judeus,*  
*Travessa (julgo eu) das Isabéis,*  
*E outras mais que eu ignoro e vós sabeis.*  
 (...)

António Nobre, “*Á Lisboa das Naus, Cheia de Glória*” – *O Desejado*

Aliás, a cidade de Lisboa apresenta-se como uma matriz urbana portuguesa de grande riqueza morfológica, desempenhando a rua um papel de revelador. Esta particularidade é essencial, sendo que nos permite analisar a sua diversidade, fundamental na constituição da malha urbana edificada da cidade. Neste sentido, a rua representa um elemento-base do espaço público da cidade, na sua aceção de canal ou corredor, se se eliminarem os espaços excecionais e espaços-limites do tecido urbano, como as praças e os largos.

A rua adquire assim um estatuto de elemento morfológico linear e contínuo do espaço público da cidade, sendo simultaneamente *passagem e destino, itinerário e lugar urbano*. *Ir brincar para a rua; ir para a rua; vir da rua; andar na rua; é pessoa da rua...*<sup>23</sup> eis outras tantas expressões populares e correntes, do dia a dia, que ajudam a caracterizar momentos e até personalidades, conferindo uma potência significante

<sup>23</sup> “Os Elementos Urbanos”-Sergio Barreiros Proença, pg. 102

á palavra.

Ao atribuir uma importancia significativa a rua ao nível do tecido da cidade, Oriol Bohigas define a rua como *“(...) Um lugar, um itinerário, uma oferta imprevisível de acontecimentos, ou seja, o elemento vertebral das duas funções essenciais da cidade: a informação e a acessibilidade; mas também é a imagem reconhecível da coletividade e a passagem de todos os serviços que a mantem.”*<sup>24</sup>

A diversidade de tipos morfo-toponímicos, estabelece uma tipificação das ruas ao nível da cidade. A predominância em Lisboa de espaços públicos com a designação de rua atesta a sua importância e a diversidade morfológica de espaços que encontramos através desta designação. O eruditíssimo Raphael Bluteau, no seu “Vocabulário português...” afirma: *“(...) pelas ruas correr a água da chuva, chuva que cai no telhado (...), também a dos poços, & das fontes que se derrama nas ruas. Também corre a gente as ruas & cada hua dellas he hua corrente do povo, que vai ao seu negócio (...)*<sup>25</sup>, afirmando que a origem da palavra ‘rua’ vem do latim ‘ruga’, porque as ruas nas cidades fazem o mesmo efeito que as rugas na testa, dividindo o espaço entre os edifícios. No entanto a palavra portuguesa ‘rua’ junta a ideia de movimento à de espaço linear. A interpretação que decorre do latim, com efeito é sugestiva embora reenvie para uma espécie de fisionomia, de plasmação na cidade das marcas do rosto, algo que decorre quase de uma poética do urbano... Posto em perspectiva será a “ruga” latina, como o estabelece a etimologia, um sulco, um rego, um canal, uma calha, por onde se escoava a água nas cidades romanas, o que dará origem à “*calle*” castelhana, ou à “*calle*” veneziana.

As ruas de Lisboa podem ser caracterizadas tendo em conta vários elementos de designação: a posição topográfica, a função urbana, a forma da rua, o traçado, os elementos de composição. Com um forte potencial para produzir transformações ao nível da cidade, as destacam-se as tipologias designadas pela sua função urbana. Assim, destacam-se nesta categoria *a avenida, o cais, o caminho, o passeio, a travessa.*<sup>26</sup>

Inicialmente a avenida representava na sua origem, o percurso de chegada desde a rua ou estrada principal a um sítio, a uma casa de uma propriedade, rodeada por árvores. Com a evolução ao longo do tempo, este significado foi substituído e o termo generalizou-se no contexto urbano para descrever uma rua com traçado retilíneo ou o mais retilíneo possível, senão com ligeira curvatura e bom desimpedimento, larga e arborizada. Na cidade de Lisboa encontramos aproximativamente 150 avenidas,

24 BOHIGAS, 2004, P. 129)

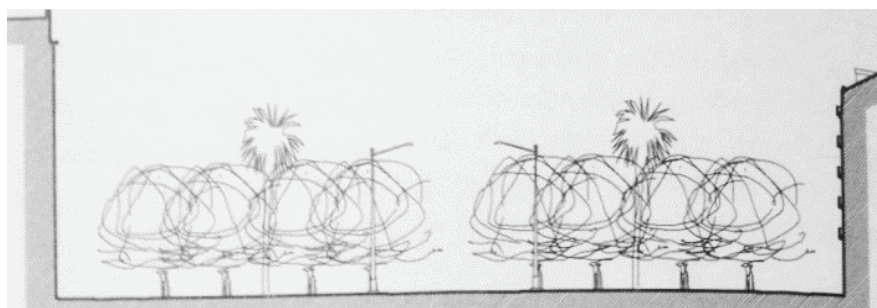
25 BLUTEAU 1720

26 Sérgio Barreiros Proença “Os Elementos Urbanos”, pg. 109

localizando-se a maior parte delas nas Avenidas Novas, a zona de expansão da cidade. As avenidas constituem elementos de exceção do espaço público “arcaico” da cidade.



**Fig. 40.**  
Avenida da Liberdade, exemplo de espaço público  
no centro da cidade.  
(Imagem elaborada pela autora)



**Fig. 41.**  
Avenida da Liberdade. Perfil transversal.  
("Os Elementos Urbanos"-Sergio Barreiros Proença,  
pg. 110)

A palavra *Cais* tem origem na palavra francesa *quai*, que descreve o embarque e desembarque nos portos. Ao longo do tempo a mesma palavra começa a ser utilizada a estruturas similares, mas em outro contextos como nas linhas de ferro, associam-se aos pontos de embarque e desembarque de pessoas e mercadorias dos trens. Do conjunto de cais que permaneceram no tempo como memória do Tejo, lembramos, o cais da Lingueta, o cais do Sodré, o cais do Gás, entre muitos outros.

**Fig. 42.**

Cais do Sodre-Provavelmente o cais que se destaca mais como memória do Tejo, sendo um elo de ligação entre a cidade e o rio.  
(Imagem elaborada pela autora)



A palavra caminho tem origens latinas-camminus-e significa passagem. O caminho é representado por qualquer faixa de terreno que conduz de um lugar a outro. Em Lisboa existem oito arruamentos deste género, os mais recentes sendo os percursos no Parque do Tejo e do Trancão: mas nos arredores da antiga Lisboa rural é termo antigo e abundante.

**Fig. 43.**

Parque da Quinta das Conchas - A linha de água que acompanha o caminho principal do parque; formada em pequenas cascatas para acompanhar o declive do terreno



O Passeio é um lugar onde se proporcionam condições para caminhar com o propósito de lazer. A mais representativa rua deste tipo foi o Passeio Público na parte sul da Avenida da Liberdade, no final do século XIX. No presente, existem dezanove passeios criados na zona da Exposição Internacional de Lisboa, com o objetivo de restaurar a memória das ruas perdidas ao longo da história.

A Travessa representa uma “rua estreita e curta que põe em comunicação duas ruas hierarquicamente superiores” (“Os Elementos Urbanos”-Sergio Barreiros Proença, pg. 112). Hélder Carita identifica em Lisboa a partir do século XIV a existência



de um novo modelo urbano chamado ‘rua-travessa’.(CARITA, 1999) . Este tipo de arruamento é composto por uma rua principal e varias ruas transversais de menor comprimento e largura. Assim se entendem de maneira bem clara os morfotopónimos das cidades medievais e tardo-medievais portuguesas e daí passando ao Brasil já no século XVII.

A Rua junta, desta forma, “*o significado formal e especial de canal linear criado pelo tempo e o significado funcional de itinerário, ou seja, a rua é duplamente lugar e caminho entre lugares*”<sup>27</sup>. Sendo que na cidade de Lisboa, mais de 60% dos espaços públicos são intitulados ‘ruas’, podemos afirmar que a rua é um espaço público linear devido a diversidade morfológica existente ao nível do traçado urbano, bem como uma marca de permanência no tempo.



Fig. 44.  
Passeio Público, Avenida da Liberdade, final de século XIX



Fig. 45.  
Roque Gameiro (Lisboa Velha, n.º 53) Travessa da Portuguesa  
Travessa da Senhora da Glória

27 Sergio Barreiros Proença - Os Elementos Urbanos, pg. 116

Na Itália é o termo “piazza” que substitui o de rua – e não se trata de praças, mas simplesmente de uma transposição popular corrente em que “via”=“calle”=“piazza” assumem valor idêntico.

Note-se ainda o termo reflexo que se regista em Portugal: “fazer rua” irá conduzir a um termo técnico: “ruação”. Esta palavra caída em desuso, é o *terminus* de um percurso etimológico que acabará por, fatalmente, definir o próprio acto de “urbanizar” e “planear” como o comprova o interessantíssimo *Tratado de ruação*, de José de Figueiredo Seixas.<sup>28</sup>

**Fig. 46.**  
A Junqueira como rua histórica da cidade.  
Gravura Archivo Pittresco, 1843  
Fonte: “Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX)



## 3.2 A RUA DA JUNQUEIRA - FRONTEIRA ENTRE A TERRA E A ÁGUA

### 3.2.1 DA NOBREZA À BURGUESIA: “A JUNQUEIRA” COMO CATEGORIA URBANA

O lugar de intervenção deste projeto localiza-se numa das mais emblemáticas e características ruas de Lisboa – a Rua da Junqueira – rua dos Palácios da burguesia oitocentista, por excelência.

Como é de notar, tratava-se de um dos eixos mais considerados dentro da estrutu-

<sup>28</sup> SEIXAS, José de Figueiredo, *Tratado da Ruação para Emenda das Ruas, das Cidades, Vilas e Lugares deste Reino*

ra viária de Lisboa e embora a sua génese remonte atrás no tempo, como vimos, aos finais do século XVIII e inícios do século XIX vai tornar-se numa das artérias (esta expressão, metáfora comum no urbanismo lisboeta tem aqui toda a razão de ser, conduzida para a cidade) de maior prestígio de Lisboa. Ou melhor, *nem na cidade nem da cidade, mas com a cidade*, a Rua fazia juiz a tudo aquilo que estudámos acima; e caracteriza de forma contundente o que foi dito: eixo aberto, ou “calha”, para espaço canal e de passagem, alargou-se, consolidou-se, e passou a ser procurada pelo seu desimpedimento de vistas, pelas sua largueza, pela proximidade com o rio Tejo e pela gradual companhia, em bordejão, de inúmeros edifícios de qualidade social pertencendo às elites.

O que vai sublinhar a sua importância é o estabelecimento da corte na chamada Real Barraca, no Alto da Ajuda construída em substituição dos Paços reais destruídos pelo mega-sismo de 1755. Sabe-se hoje que foram vários os planos de arranjo viário da zona ribeirinha que ficava a poente da Ribeira das Naus, mas nenhum foi concretizado, pelo menos formalizado, como o viria a ser na Junqueira. Paulo Pereira chama a atenção para o facto da Rua da Junqueira ir “*servir os cais*”, mas assegura que “*é essencialmente a função residencial que vai interessar aos que se estabelecem nesta via, que segue em paralelo com a margem do rio Tejo e à vista, de início, da praia da Junqueira.*”<sup>29</sup> Paulo Varela Gomes, por seu lado sublinha que a Rua passará a constituir um “*dos mais notáveis conjuntos existentes em Portugal da construção palaciana burguesa de entre 1730 e 1880*”<sup>30</sup>. Afirma ainda este autor, sintetizando de maneira clara o valor intrínseco da artéria: “*A Junqueira correspondia a um dos mais importantes eixos viários da ligação entre Lisboa e a sua periferia: era, no século XVI, o caminho que conduzia ao mosteiro de Belém. Nos séculos XVII e XVIII, levava aos vários palácios que à volta do mosteiro se instalaram. Finalmente, com D. João V, ligava à cidade as casas e picadeiro reais. A construção do palácio da Ajuda no início do século XIX deslocou definitivamente para a encosta de Belém o polo régio da capital. Foi na peugada da família real que alguns burgueses nobilitados pelo marquês, por D. Maria I e pelo liberalismo dispuseram ao longo da rua as suas casas, burguesmente encostadas à rua e dando para ela a fachada principal, aproveitando os espaços deixados vazios por algumas casas nobres mais discretas, semi-escondidas no miolo de quintas.*”<sup>31</sup> São vários e notáveis estes edifícios palacianos; a Quinta da Águias da família Corte-Real e com obras por volta de 1750, remodelado em 1841, pelo capitalista José Dias Leite de Sampaio, com intervenções decisivas, nessa altura do arquiteto Fortunato Lodi; o Palácio Burnay, provável obra de Carlos Mardel remodelado por outro capitalista,



**Fig. 47.**  
Rua da Junqueira, meados do século XX  
Palácio da Ribeira Grande, fachada principal.

**Fig. 48.**  
As varandas, terraços e balaustradas de alguns dos palácios da rua da Junqueira, fotografias do autor

29 Paulo Pereira, Oitocentos, vol V da col. Decifrar a Arte Portuguesa, Círculo de Leitores, 2014, p. 85

30 Paulo Varela Gomes, Expressões do neoclássico, col. Arte Portuguesa (dir. Dalila Rodrigues), FUBU, 2009, p. 64

31 Paulo Varela Gomes, Expressões do neoclássico, col. Arte Portuguesa (dir. Dalila Rodrigues), FUBU, 2009, p. 65



e acrescentado desde 1880; o Palácio Ribeira Grande ainda do tempo de D. João V mas com um rearranjo neoclássico da fachada; ou o Palacete Pessanha, também declaradamente neo-clássico.



### 3.2.2.A JUNQUEIRA EA BEIRA-RIO

Mas para o que nos interessa, importar reter o processo evolutivo posterior. “No segundo quartel do século XVIII – assinala Pereira – vão-se perdendo os verdadeiros contactos com a praia ou com as atividades fluviais e portuárias, passando a via por detrás de armazéns e tercenos várias que ali se vão instalando, e da extensa Cordoaria e até da Alfândega Nova”.<sup>32</sup>

É esta relação que se estabelece entre as vistas do Palácio para o Rio, e das praias do rio para a Rua da Junqueira, com alguns pontos de apoio às atividades portuárias de então – lembre-se a Travessa dos Escaleres, por exemplo - hoje face a um vazio urbano - que servia os botes que procediam ao embarque e desembarque de pessoas nos navios atracados ao largo – e o notável edifício da Cordoaria, que passou a constituir uma barreira entre o ar marinho do Tejo já salgado, e a Rua da Junqueira,



**Fig. 49.(em cima-lado direito)**  
Lisboa vista da Junqueira, gravura

**Fig. 50.(em baixo-lado direito)**  
Planta do projecto original da Real Cordoaria. Cerca de 1778; alçado do projecto original da Real Cordoaria. Rua da Junqueira. Cerca de 1778; alçado do projecto original da Real Cordoaria. Av. da Índia. Cerca de 1778.

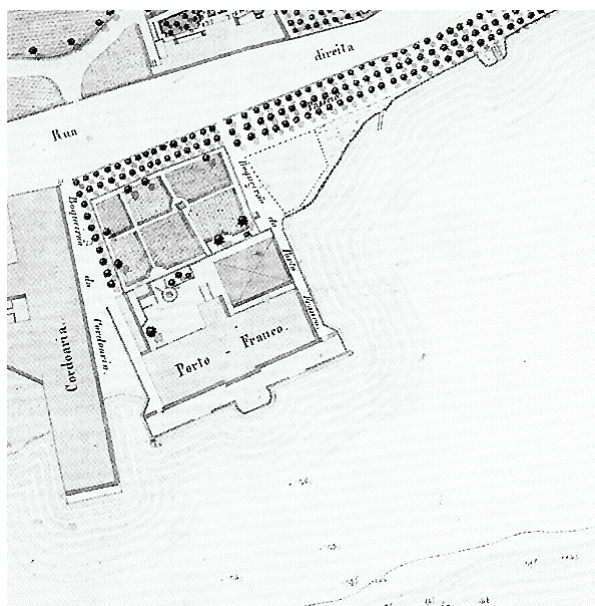


<sup>32</sup> Paulo Pereira, “Edifícios Discretos, Lisboa 2014, academia.edu, consultado Nov 2015 <https://www.academia.edu>



oferendo o tardo aos Palácios mas definindo finalmente este eixo como autêntica Rua., muito larga para altura e confortável em termos de percurso.

A Cordoaria foi projetada em 1778 e obedeceu a um programa fabril do cordoeiro-mor António Baptista de Sá. O edifício é rematado de cada lado, nos seus dois extremos por torreões com cais que penetravam na água, cada um deles. O corpo central é encimado por um frontão triangular de inspiração pré-neoclássica. A extensão do edifício é notável e os elementos complementares existentes na Rua da Junqueira bem com as fachadas posteriores conferem-lhe uma monumentalidade que atua como fronteira e acompanha o perfil da costa num processo racionalista, iluminista se assim lhe poderemos chamar, tanto maior quanto a intenção industrial prática, asseada e eficaz funcionou como programa a que respondeu um projeto que interpreta a fita fluvial e a acompanha.

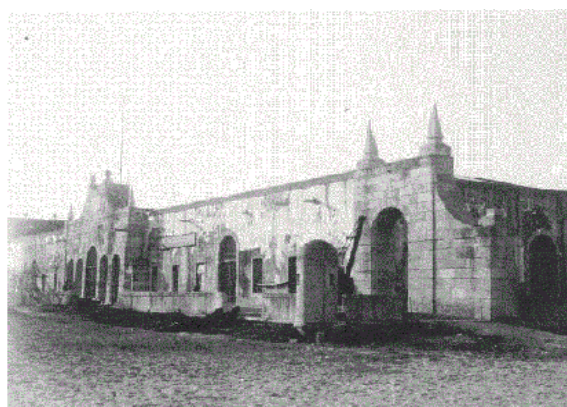
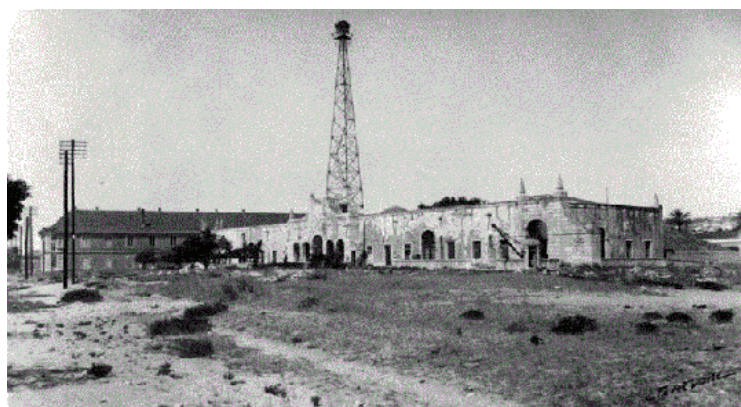
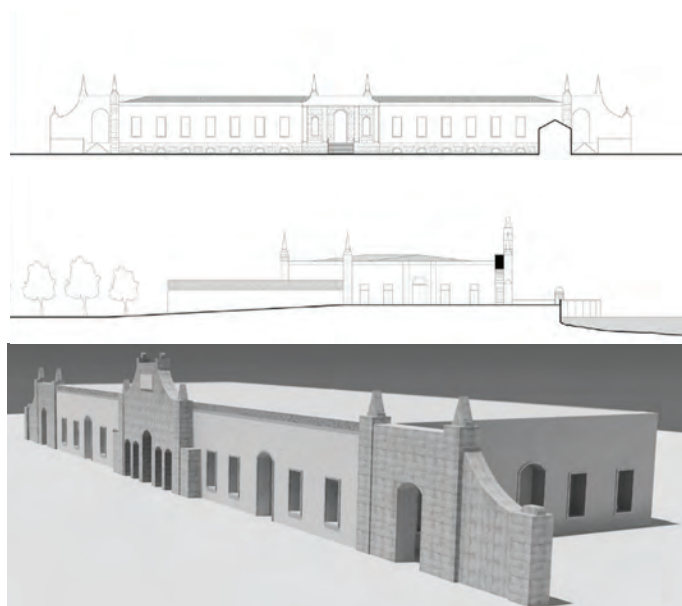


**Fig. 51.**  
Planta O "Porto-Franco", c. 1930,  
Arquivo Fotográfico da CML

**Fig. 52.(em baixo-lado esquerdo)**  
Forte da Junqueira, 1939

**Fig. 53.(em baixo-lado direito)**  
Forte da Junqueira, 1939

**Fig. 54.**  
Reconstituição do Porto Franco-Cortes e modelo 3d-por Amendola e Jaekelman (trabalho realizado ano lectivo 2011-2012 na disciplina de História da Arquitectura em Portugal, leccionada por Paulo Pereira)



Um dos edifícios marcantes da paisagem ribeirinha ficava, precisamente, ao lado da Cordoaria para nascente, e pousava, junto ao rio, sensivelmente no atual vazio urbano para o qual se propõe o presente projeto. Trata-se do edifício do Porto Franco, entretanto demolido. Conhecido também como *Allãdega Nova*, foi projetado pelo arquiteto italiano Francisco Saverio Fabri e aproveitou parte das fundações do Forte da Junqueira. *“A estrutura construída por Fabri – assinala Pereira – segue o embasamento do forte, mas apenas no seu perímetro. Na realidade trata-se de uma construção completamente inovadora e com uma linguagem plenamente neo-clássica, jogando já com a ideia de tipologia”*. <sup>33</sup>

Esta resenha histórica tem como finalidade acertar os pontos de referência e anterioridades (não propriamente pré-existência, dada as grande alterações no perfil da costa e as demolições várias) da área imediatamente contínua á do projeto que aqui se apresenta.

A Rua da Junqueira, como “ruga” ou rua antiga, segue a margem ribeirinha como se viu e logo aqui se estabelece uma relação intensa com o rio, mesmo que não fosse uma relação “moderna”, paisagística, e de fruição plena, como a que perfilhamos hoje em dia. Se era uma relação em primeiro grau “produtiva”, como comprovam os edifícios fabris e mercantis (a Cordoaria, o mais importante de todos, desde o século XVIII, ou o Cais da Alfandega Nova, para o comércio), não é menos verdade que a relação com o rio era essencial, não apenas pela sua presença física, obviamente, mas também pelo seu aproveitamento e interpretação.

Ou seja: se por um lado é uma “calha” que percorre como quase todas as ruas ribeirinhas, de S. Paulo a Santos, e de Santos a Belém, uma faixa que segue em paralelo as linhas de nível de meia e baixa-encosta, estabelece, também, através de vias perpendiculares ou ruas travessas, uma relação com a margem, e da margem com o interior. Essa é também uma das característica do urbanismo lisboeta, de todas as épocas, com malhas de densidade elevada acompanhando as encostas e a suas rugas, com uma topografia complexa e traçado encurvados e ziguezagueantes, como também se projetam, beco, boqueirões e travessias/travessas, arruamento secundários que atravessam essa malha e a põe em contacto, através de pendentes mais ou menos acentuadas, essa zonas de cora mais elevada, com as zonas baixa de praia ou aterro.

A presença de corpos construídas na beira-rio, e a atual existência de aterros furo do reperfilamento da frente de rio durante os finais do século XIX e XX, separaram, por um lado, a Junqueira do rio, mas ao mesmo tempo convocam uma necessidade

---

33 Paulo Pereira, “Edifícios Discretos, Lisboa 2014, academia.edu, consultado Nov 2015 <https://www.academia.edu>

de reatamento com essa relação entretanto perdida, e agora eventualmente recuperável através de um programa que junte a dimensão cultural e educativa à de fruição e apropriação de um dos mais belos perfis meridionais da cidade de Lisboa. Note-se ainda que a referida diferença de cotas no impele a criar uma visibilidade de “cima para baixo”, de prenuncio da paisagem aquática, uma interpretação da poética conferindo à chamada “quinta fachada”, geralmente desprezada e pobre – o topo/telhado/placa- uma presença arquitetónica válida, expressiva.

### 3.2.3 O CONTEXTO ACTUAL

*“Vá-se de “eléctrico ou de automóvel só o ponto de destino nos encadeia.  
O que está no caminho não nos interessa e suporta-se porque não há  
outro remédio. Olha-se por olhar, com indiferença quase apática,  
para tudo que se vai deixando para trás. O que fica no trajecto não  
pode evitar-se; equivale a tempo perdido à espera do que quer que seja.  
A Junqueira está nesses casos.*

*Raro se lá vai, mas passa-se por lá a miúde, sempre que haja  
necessidade de ir a Belém ou Algés. Pois se perguntarmos a quem lá  
não mora, mas por lá passa habitualmente, quotidianamente, por  
dever de ofício: como é a Junqueira? - verificaremos, nove casos, em  
dez, espanto e embaraço, quando não total incapacidade do  
inquirido para responder-nos.*

*Só tem uma noção vaga, imprecisa...”* <sup>34</sup>



**Fig. 55.**

Vista actual da rua da Junqueira. Podem observar-se o numero reduzido de árvores, onde antes existia a alameda de árvores frondosas.

<sup>34</sup> RIBEIRO, Mário de Sampaio (1939). Do Sítio da Junqueira





O carácter emblemático que uma vez descrevia a Rua da Junqueira parece hoje difícil de definir. Embora tenha perdido a forte identidade do passado, as gravuras e as fotografias servem como testemunha, e infere-se que continua a ser uma das mais interessantes zonas públicas da cidade de Lisboa.



A Rua da Junqueira adquire uma nova escala através dos novos edifícios construídos, tais como: os Pavilhões do Centro de Congressos e o Museu dos Coches. Com a proximidade do Parque Natural do Rio Seco e da zona histórica de Belém, a vista espetacular do Tejo, este lugar torna-se um sítio de grande interesse arquitetónico, social e cultural.

A este lugar, bastante consolidado de ponto de vista arquitetónico, viria juntar-se a proposta de projeto do presente trabalho -a criação do Museu da Água como um lugar de relacionamento entre O Parque Natural do Rio Seco e a frente ribeirinha.



Para além da forte presença do edificado, a rua da Junqueira revela outras características que a definem como sejam as linhas do elétrico, os passeios, a pavimentação, mais principalmente a forte presença arbórea. Os alinhamentos arbóreos foram, aliás, uma presença constante que caracterizaram a parte Sul da Junqueira, enquanto o Norte foi maioritariamente definido por palácios e quintas.

Caracterizada como lugar de passagem, a Rua da Junqueira desde sempre constituiu um elemento de ligação, entre a cidade e os arredores, como se viu já. Com o aterro da margem do rio, no século XIX, a abertura da linha de caminho-de ferro que liga



Cascais a Lisboa e a construção da Avenida da Índia, a Rua da Junqueira deixou de funcionar como canal preferencial, em termos de velocidade, entre a cidade e os arredores. O objetivo proposto é que a rua possa reassumir o carácter de espaço público, de passeio e encontro.

No entanto, podemos afirmar que a Junqueira constitui, ou pelo menos constituiu, um “lugar”. Ela vive das memórias coletivas aí criadas, das pessoas que relembram as festas, os *“bais de Verão ao ar livre na varanda da antiga Sociedade de Recreio”*<sup>35</sup>, a animação no *“Clube ou Casino da Junqueira”*<sup>36</sup> em meados do século XIX. O topónimo da Junqueira, que remonta ao século XIV, foi justificado por Mário de Sampaio Ribeiro pela existência de maciços de juncos no local. Esta planta predominava neste sítio aquando da extensa ponte sobre a foz do Rio Seco, que só desapareceu no último quartel do século XVIII, com a construção do edifício da Cordoaria Nacional. No Inverno as águas estagnavam naquele local, justificando assim, segundo o autor, a presença dos juncos, plantas que aparecem em terrenos muito húmidos de águas paradas.<sup>37</sup>

Como lugar na Frente Ribeirinha de Lisboa, sinal efetivo da gradual conquista da cidade ao rio, o presente projeto desenvolveu-se afirmando uma redefinição da imagem da cidade. Trabalhando sobre esta fronteira, entre a terra e a água, o objetivo proposto é a reflexão e exploração de uma abordagem de regeneração e de transformação do território construído através de um novo espaço público destinado a ser mais do que um Museu – será antes sim, um lugar de “memória”.



**Fig. 56.**  
O novo museu dos coches, arquitecto Paulo Mendes da Rocha. Uma nova escala na rua da Junqueira.



**Fig. 57.(pagina oposta)**  
Palácio Burnay, c. 1907

**Fig. 58.(pagina oposta)**  
Palácio Burnay, vista actual

**Fig. 59.(pagina oposta)**  
Os primeiros eléctricos da Rua da Junqueira

**Fig. 60.(pagina oposta)**  
Centro de Congressos de Lisboa (vista da praça das Indústrias)

**Fig. 61.(pagina oposta)**  
Centro de Congressos de Lisboa (vista da praça da Rua da Junqueira)

**Fig. 62.(pagina oposta)**  
Alameda arbórea da Junqueira (sítio da proposta de projecto desenvolvida no presente trabalho), meados século XX

<sup>35</sup> RIBEIRO, Op. Cit.: p. 115

<sup>36</sup> RIBEIRO, Op. Cit.: p. 115

<sup>37</sup> RIBEIRO, Op. Cit.: p. 10-11

## 4. CONSTRUIR SOBRE O VAZIO

### 4.1 O VAZIO COMO GERADOR DE ESPAÇO PÚBLICO

#### 4.1.1 ESPAÇO E VAZIO

Numa perspectiva arquitetônica e urbanística, a potencial oposição deste dois termos, denota uma relação peculiar o mesmo um aparente paradoxo. A existência do espaço é fator essencial tanto para a arquitetura, como o é para o ser humano. A arquitetura define-se na relação recíproca entre o homem e o espaço. O espaço arquitetônico surge como suporte destas relações e é influenciado pelas transformações ocorridas ao longo do tempo. É através da ausência destes princípios que o vazio se revela como espaço arquitetônico.



### 4.2 O ESPAÇO PÚBLICO COMO LUGAR URBANO

#### 4.2.1 FENOMENOLOGIA DO LUGAR

Para dar forma ao espaço urbano, é necessário compreender a relação entre a arquitetura e o território como suporte geográfico. O sítio contém já, em muitos casos, a gênese ou o potencial gerador das formas construídas, pelo apontar de um traçado, pela expressão de um lugar. O Lugar (território preexistente) constitui um elemento determinante na criação arquitetônica, o processo criativo utiliza sempre a forma arquitetônica. Segundo Rossi, o sítio é um “gênio” determinante e inseparável

**Fig. 63.(esquerda)**  
Ilustração em Alcântara

**Fig. 64.(direita)**  
Imagem do terreno de projeto - O Vazio expectante.  
(Imagem elaborada pela autora)

da arquitetura que o ocupará – no fundo é já a génese da arquitetura. O espaço, seja ele caracterizado pelo movimento, pelo tempo, pela geometria ou pela construção, é colocado sob outro ponto de vista. A essência da arquitetura não se centraliza no espaço e na sua conceção, mas no lugar e na existência do homem e das coisas.

Martin Heidegger (1889-1976) deixou um contributo importante para o pensamento da construção enquanto fenómeno, com uma nova ontologia da arquitetura. Numa perspetiva heideggeriana a arquitetura é uma técnica do espaço, e toda ela está num lugar que a deixa existir. Pela primeira vez é introduzida uma dimensão existencial entre o homem, as coisas e o mundo. Heidegger foi dos primeiros defensores da indissociabilidade entre homem e espaço. Para ele, Espaço não se baseia na relação externo-interno, mas sim na relação afetiva e de proximidade que o homem vai estabelecendo com o Espaço de uma forma evolutiva, resultado do Tempo. Parte de uma definição própria do *habitar* para diferenciar aquilo que é a construção de edificações daquilo que é a construção que cuida, que dispõe, que ordena, e que vai ao encontro das necessidades do ser humano. “*Construir é habitar, isto é, permanecer e estar num lugar, é a maneira de os seres humanos estarem sobre a terra*”.<sup>38</sup>

O conceito de Lugar articula-se com o significado de construir. O Lugar é o espaço habitado e a garantia de coerência entre as coisas e o mundo. Para ele, o Espaço é um conceito pragmático que faz referencia sobretudo a medidas e posições geométricas, enquanto o Lugar pressupõe a existência de um *sujeito* que o ocupe. Os espaços que ocupamos diariamente são proporcionados pelos lugares. O Lugar é um espaço concreto, revestido de Forma a partir do processo criativo que é o construir (*habitar*).<sup>39</sup>

No contexto de crise da arquitetura moderna, Christian Norberg-Schulz (1926-2000) pretende construir uma teoria que não abandone nenhum dos temas já colocados, e desta forma propõe um pensamento baseado no formalismo, na fenomenologia, na psicologia e também no existencialismo, para que todas as contribuições conduzam a um pensamento mais denso e complexo. Essa complexidade veio a dividir-se em dois mecanismos diferentes, próprios das bases do pensamento: um definido pelo conceito de *espaço existencial*, e depois por *lugar – genius loci* –, e o outro pelo conceito de *articulação*. Para Norberg-Schulz, *genius-Loci* significa lugar, que se divide em dois elementos: *o espaço* (terra) e *o carácter* (céu), respetivamente *orientação e significado*, e somente através destes dois elementos é que o homem terá o seu suporte existencial. O espaço é assim uma parte constituinte da sua

---

<sup>38</sup> Heidegger, Construir, Habitar, Pensar 1954

<sup>39</sup> IDEM



designação de lugar, essencial para o homem habitar. Na sua análise do elemento *espaço* atribui-lhe importantes características morfológicas: relação interior-exterior, extensão, limites, escala e proporção, direções e ritmo.

#### 4.2.2 LUGAR DE ENCONTRO, CONVIVÊNCIA E INTEGRAÇÃO

O espaço público é caracterizado por muitos autores como fundamental nas nossas cidades, sendo que se trata do lugar de encontro, de comércio e de circulação dos seus utilizadores. Francesco Indovina (2002), Remy e Voyé (1981), Joel Garreau (2001), Herman Hertzberger (2006) e Borja (2003) são alguns dos autores que se debruçam sobre o espaço público como espaço social onde se manifestam os grupos sociais, culturais e políticos.

Tendo percebido que no final do século XX há como que um retorno a este espaço como um instrumento importante de coesão social e material da cidade e como condição fundamental da vida urbana pode-se caracterizar o espaço público como um elemento estruturante das nossas cidades, espaço de sociabilização, de encontro e de heterogeneidade. Borja (2003) vem fundamentar esta ideia concordando que o espaço público pode ser importante para a coesão social e que espaços segregados e mono-funcionais são críticos e prejudiciais para o crescimento de muitas cidades.

Francesco Indovina descreve a cidade como um lugar sujeito a transformações – tecnológicas, económicas e da vida quotidiana dos seus utilizadores – mas que conserva o seu papel funcional, social e político-ideológico. Caracteriza o espaço público como espaço de acesso ilimitado, onde não são impostas condicionantes e afirma como condições essenciais a sustentabilidade e segurança, obtida através da sociabilização e não do controlo. Considera que o espaço público é a cidade: é condição geral e essencial à vida urbana; é um fator importante de identificação, que se pode tornar símbolo representativo de uma cidade; é no lugar onde a palavra é expressa; é um lugar de sociabilização<sup>40</sup>. Contudo, o uso do espaço público como ocasião de sociabilização já não corresponde aos modelos de cidade mais recentes. Para o autor as transformações tecnológicas vieram alterar a sociabilidade dos espaços públicos; há uma nova democracia eletrónica que, de certo modo, faz com que as relações entre vizinhos e pessoas, que continuamente frequentam os mesmos espaços, não se concretizem – pelo menos de um modo em que a fisicalidade seja um dos fatores presentes. Com a queda das funções tradicionais do espaço público, hoje em dia a sociabilização é mais marcada pela existência de



**Fig. 65.**  
Vichy, França-Espaço público com fontes naturais-água como elemento relacional entre as pessoas. A cobertura com estrutura metálica leve cria a sensação de interior e exterior ao mesmo tempo.

Herman Hertzberger, *Lessons for students in architecture*.

40 Indovina, 2002, p. 119



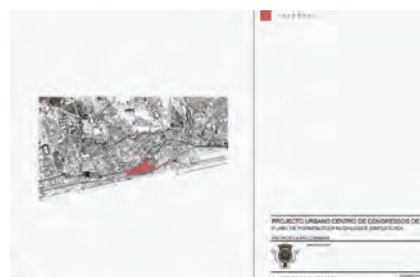
eventos e ocasiões.

Considerando-se que os lugares tradicionais de encontro têm vindo a perder importância face às potencialidades dos lugares de encontro eletrónico, numa época em que a esfera pública é caracterizada pela comunicação instantânea, as pessoas continuam a valorizar os contactos face a face mais do que as redes digitais sociais – ou pelo menos assim acontecerá como tendência genérica. Joel Garreau (2001) prevê que a cidade do futuro deverá ser portadora de condições ótimas para os contactos face a face, tendo em conta o facto de se tratar de uma “antiga”, porém primária necessidade humana.

Verifica-se que os espaços públicos da cidade histórica, sendo espaços que já comprovaram a capacidade e flexibilidade de se adaptarem, repetidas vezes, aos processos de transformação urbana e social, são evidências urbanas onde as atividades humanas têm oportunidade de se desenvolver. Estes espaços públicos, por se situarem em áreas de uma intensa concentração de atividades interligadas por ruas e praças, e por serem confortáveis para os peões, constituem-se como áreas urbanas multifuncionais e de grande vitalidade.<sup>41</sup>

Rémy e Voyé (1981) caracterizam estes espaços públicos como palco das interações sociais, tendo um papel integrador quanto à consolidação de laços entre os indivíduos. O termo *público*, inverso de definição de *privado*, reenvia para a noção de acessibilidade totalmente livre para o desenvolvimento de atividades não determinadas (...) o indivíduo tem a liberdade total de circulação e a interação é livre e não controlada entre indivíduos supostamente autónomos.<sup>42</sup> Segundo os autores, estes são espaços de uso estritamente livre, são o palco das atividades sociais e permitem que estas se desenvolvam livremente. Todavia, por vezes, remetem para problemas de insegurança, importando elementos estranhos à tradição dos seus utilizadores e dando origem à sua degradação. Estando a identidade da cidade relacionada com os elementos morfológicos que constituem o tecido urbano, a rua torna-se uma linha evolutiva da análise do fenómeno urbano. Como foi já referido no capítulo anterior, a rua é uma marca temporal e social entre lugares, do passado e do presente, de convivência e circulação; permite albergar extensões do espaço privado que expressam a sua identidade e o das culturas que a habitam.

A ativação das praças e das ruas através de animação lúdica e comercial ou a realização de eventos e ocasiões especiais temporárias nos espaços abertos podem ser estratégias para a revitalização do espaço público, contribuindo para a construção da memória coletiva e consequente identidade do lugar.



**Fig. 66.**  
Espaço de recreio frederik hendrik plantsoen 1949. Em:Aldo van Eyck : works, pag 18

**Fig. 67.**  
Área de espaços para jogos. Nieuwmarkt em:Aldo van Eyck : works, pag 22

**Fig. 68.**  
Espaços públicos e de jogos na rua dijtstraat .1954. Em:Aldo van Eyck : works, pag 24

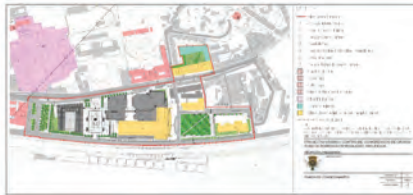
<sup>41</sup> Balula, 2010

<sup>42</sup> Rémy & Voyé, 1981, pp. 91-94

#### 4.1.3 O ESPAÇO PÚBLICO COMO ELO DE LIGAÇÃO DA CIDADE COM A ÁGUA



Sendo que o espaço público urbano possui um papel estruturante e definidor na cidade (invertendo assim a sua definição como vazio urbano, sugerindo antes considerá-lo como cheio urbano) e considerando que a própria água pode ser espaço público (como espaço percorível, como via de transporte ou mesmo como espaço acessível fisicamente), podendo constituir-se ela própria como um prolongamento da cidade, propõe-se converter todo um imaginário, segundo o qual a cidade termina, literalmente, onde começa a água.



No contexto da problemática da cidade atual, onde se destacam cada vez mais fenómenos de dispersão, fragmentação e descontinuidade urbana, os temas de densificação e dos atuais vazios urbanos, tornam-se fatores essenciais de análise. Ao longo do presente trabalho verificou-se que a frente ribeirinha de Lisboa foi modificando a sua configuração através da criação de aterros. Neste sentido, houve um processo de progressiva ocupação do espaço da água, através de sucessivos avanços da margem (não por acaso, o termo inglês para este processo, equivalente a “aterro” é “land reclamation”...) que geraram uma série de vazios urbanos.

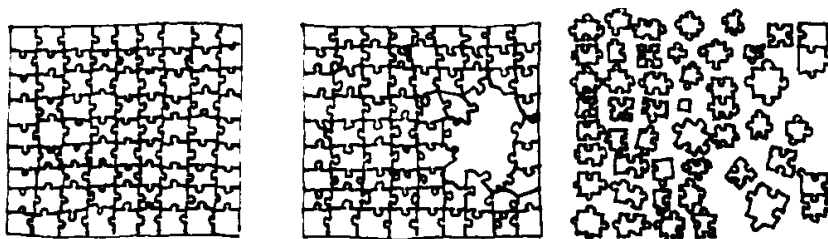


Embora se encontre localizado numa zona privilegiada da cidade, o local de intervenção é entendido com um lugar expectante. O aterro não deixa de ser uma tábua rasa: será, em primeira instância um não-lugar, do qual está ausente a ‘memória’; e é um espaço pouco aproveitado ou uma reciclagem espacial. As várias ocupações que o terreno teve ao longo do tempo, como sejam. A ocupação das instalações da FIL ou a construção inacabada de um novo polo hoteleiro poderiam enunciar uma continuidade com a cidade: no entanto acabaram por consagrar o aterro como um espaço fora da dinâmica que se pretende, hoje, numa frente ribeirinha urbana, de algum modo segregando-a ou, numa visão menos crítica, conferindo-lhe um estatuto semi-reservado.



A estrutura urbana atual nesta zona da cidade já não permite uma leitura de continuidade, tendo sido substituída por um conjunto de peças dispostas ao sabor de lógicas pontuais ligadas ou não entre si: descontinuidades.

*“Deixamos de entender a aglomeração urbana como uma estrutura contínua com uma forma própria e reconhecível e passamos a vê-la como um sistema de relações entre peças autónomas, uma cidade individual<sup>43</sup> formada pela coleção pessoal de unidades sem relação entre si para além do modo como cada indivíduo as agrupa com base nas suas práticas quotidianas e no seu imaginário. (...)”<sup>44</sup>*



No seguimento desta lógica, torna-se necessária uma (re)estruturação da cidade contemporânea vista como puzzle descontínuo, à espera de novas regras de consolidação dos fragmentos dispersos. Entende-se neste contexto o vazio urbano como uma oportunidade, como elemento gerador e dinamizador da cidade, tal como refere o Arq. José Mateus: *“Na cidade contemporânea um dos maiores recursos para a sua reavaliação reside nos lugares degradados, “obsoletos” ou marginais, que encontramos disseminados desde o tecido urbano consolidado às periferias. Formam uma verdadeira rede de hipóteses que, quando avaliadas em conjunto, podem produzir um profundo impulso reformador da cidade. (...)”<sup>45</sup>* São lugares com um potencial de identidade e significado, capazes de estruturação urbana.

No caso da frente ribeirinha de Lisboa, torna-se necessário estabelecer uma rede de pontos de ligação, com base na transformação destes vazios urbanos em espaços de relacionamento entre a cidade e o rio. Neste sentido, é polos culturais, sendo que a cultura tem a capacidade de gerar diferentes fluxos urbanos: atividades com caráter lúdico, de interação entre famílias, exposições, concertos etc. Desta forma os vazios passam a ser pontos de confluência da cidade com a água, mas necessitando de uma intervenção imperiosa de modo a ganharem tal estatuto.

Trabalhando sobre esta fronteira entre a terra e a água, este trabalho propõe a criação de um Museu da Água, desenvolvendo um sistema de espaços e percursos públicos, de encontro, partilha e integração, que vem reestruturar o carácter de lugar urbano na Rua da Junqueira e (re) estabelecer relações entre a Cidade e o Rio.

Parte-se do princípio que este “espaço entre” esta sobra física entre a Cordoaria e o

**Fig. 69.(página oposta)**

Passarela de conexão com o rio Tejo.  
(imagem elaborada pela autora)

**Fig. 70.(página oposta)**

Lisboa, zona de Alcântara –Belém

**Fig. 71.(página oposta)**

Seattle Olympic Sculpture Park, conexão com o waterfront.

**Fig. 72.(página oposta)**

Passeio na frente ribeirinha em Bilbao.

**Fig. 73.**

Puzzle da cidade - inserção de novas lógicas, em AAVV, Políticas Urbanas II Transformações, Regulação e Projetos (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005)

<sup>43</sup> Hajer, 2001

<sup>44</sup> Portas, Nuno, João Cabral e Álvaro Domingues, Políticas Urbanas II Transformações, Regulação e Projetos (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005), p. 167

<sup>45</sup> MATEUS, José, Vazios Urbanos - Trienal De Arquitectura De Lisboa 2007 (Lisboa, Caleidoscópio, 2007), p. 13

restante contínuo oriental, necessita de ser cerzido – para utilizar uma expressão cara aos arquitetos e urbanistas: em suma precisa de ser habitado, ou fazer-se habitar. A expressão escolhida para o projeto reside, também, não apenas nesta óbvia necessidade, nem tão só- e apenas- na tipologia museu. Assenta também na morfologia e na necessidade de conduzir a uma leitura icónica deste espaço dada a sua história, e as ausências de objetos que se perderam com o tempo, alguns deles de valia patrimonial. E sem se julgar este gesto como uma imodesta vontade de “criar património”, entenda-se o projeto como uma vontade absoluta de criar um “lugar de memória” – isto é: um Lugar- que ultrapasse a condição de “espaço-entre” de interstício desprezado, e que fixe, neste processo, uma função que não seja a tradicional no sentido do tradicionalismo das frentes marítima ou ribeirinhas com os seus equipamentos - típicos, armazéns, estaleiros, estruturas ligadas a puras atividades náuticas - e que não sendo forçosamente propostas desqualificadas, acabam por se inserir numa lógica que não faz transitar – se a expressão é esta- a cidade toda até à borda de água.

O Museu, pelo contrário surge como uma “âncora” e o seu programa remete para a memória/presença da Água; a sua forma, ou melhor a sua expressão, que contem elementos icónicos, refere-se a presentificação dessa memória através da arquitetura ela-mesma: qualificando, espacializando o vazio e logo re-habitando-o. Lugar qualificado: espaço público.

## 4.3 – PENSAR SOBRE O MUSEU

### 4.3.1 A RELAÇÃO MUSEU - CIDADE

#### 4.3.1.1 EVOLUÇÃO DO MUSEU

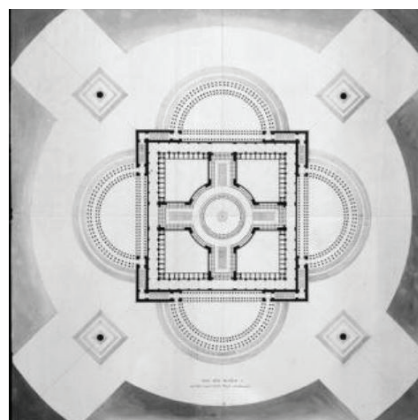
*“Qual o lugar de memória coletiva mais forte do que um museu? (...) A Catedral, a Basílica, o museu, o Rathaus, o Broletti, são os lugares da memória coletiva, e de tudo o que lhes diz respeito. (...)”*

Aldo Rossi

Na frase acima transcrita, Aldo Rossi descreve os elementos primários que compõem a cidade, num conceito que admite que estes componentes entrem num jogo de carácter, de constância e permanência, ou de alternância e transformação, que caracterizou desde sempre os processos de transformação espacial do território.

O Museu é uma instituição cultural com obrigação moral de apoiar através do seu património, a identidade nacional e os valores universais. As coleções públicas contribuem para a preservação do património cultural para o futuro, sendo que a identidade humana e nacional podem ser conservadas apenas através da cultura, da memória coletiva e das tradições. O Museu, por meio das suas “armadilhas” dos seus dispositivos, tem que se implicar no processo de recolha de objetos da memória cultural, na proteção patrimonial de coisas – literalmente, objetos e “modos de fazer”, e de memórias também, através de meios modernos e científicos servindo também como meio de investigação, educação e lazer.

A instituição museológica sofreu ao longo da história inúmeras alterações, tendo como base duas ideias aparentemente contraditórias: o progresso em si, e a rememoração e presentificação do passado histórico. “As grandes épocas culturais não são outra coisa, senão uma prova de compreensão das perspectivas históricas, uma testemunha da força de crescer, para um futuro, através das raízes da tradição”<sup>46</sup>. Apesar das contínuas crises por que tem passado desde a sua fundação, o Museu foi sempre ampliando o seu papel existencial dentro da sociedade contemporânea. Em contrapartida, tais crises, fortaleceram o papel do museu como instituição de referência e de síntese e como modelo dos valores e representação dos sinais dos tempos e da sua passagem. O conceito de museu foi essencial na definição



**Fig. 74. e Fig. 75.**

Planta e fachada do projecto museal de Boullée. Étienne Louis Boullée apresenta, em 1783, um grandioso projecto de museu, evidenciando a forma e remetendo para segundo plano a reflexão programática.

<sup>46</sup> K.Hudson, A Social History of Museums Macmillan (1975)





**Fig. 76.**  
Museo del Prado, gerador de uma revolução urbanística na cidade de Madrid|

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia|

Museo Tyssen

Final de século XX-o conhecido triângulo de museus de arte madrileno.

da cultura e da arte na sociedade ocidental. A criação e evolução desta instituição estiveram relacionadas com o colecionismo público e privado, bem como com as características do Modernismo. O Museu, como espaço público, ocupa um lugar central na cidade depois da Revolução Francesa, evoluindo no contexto sociopolítico e político-cultural europeu durante o século XIX à medida que se iam criando as ideologias nacionais.

Na segunda metade do século XVIII, ao mesmo tempo que aparecem as disciplinas de arqueologia, e se desenvolve a estética e a cultura da conservação e restauro dos monumentos e bens culturais em geral, o Museu passa a ser percebido como programa de exceção na sua relação com a envolvente, ganhando ao mesmo tempo, ele próprio, o estatuto de Monumento ao serviço de uma comunidade.

No início do século XX, a rutura produzida pelas vanguardas, teve impacto também no âmbito do museu como instituição de colecionismo e representação da Arte Moderna. Em 1909, no “Manifesto Futurista”, Filippo Marinetti descrevia provocatoriamente os museus e as bibliotecas como sendo “*cemitérios*” e exigia a sua extinção. Paul Valéry no seu texto *Le Problème des Musées*, de 1923, descreve uma visita a um museu e classifica-o como lugar de imensa solidão, “*que tanto têm de Templo como de Salão, de Cemitério e de Escola*”. (“*Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l’école...*”; VALÉRY, Paul. *Le Problème des Musées* 1923)

Evidentemente que ambos os juízos encerram, no fim de contas, uma grande dose de desencanto, o que faz parte de um momento de alavancagem modernista da história e de procura de uma analogia museu-cemitério, de tão forte, mereceu a reflexão de George Kubler, quando relembra a função dos sítios funerários e da sua mobiliação com objetos do quotidiano em diversas culturas e civilizações. Em *The Shape of Time: Remarks on the History of things* (*A Forma do Tempo: Notas sobre a História das Coisas*) afirmava: “*O mobiliário funerário cumpria funções aparentemente contraditórias na medida em que permitia às pessoas verem-se livres de objetos velhos sem na verdade os deitar fora, um pouco sucede como nas nossas arrecadações, nos depósitos dos museus e nos armazéns dos antiquários.*”<sup>47</sup> Os museus, as bibliotecas e os parques são vistos como lugares “mortos”, jazidas de peças (e linguagens) obsoletas onde as memórias do passado constituem um pretexto para a realidade, este facto criando uma ansiedade nos artistas que contradissem e enfrentassem “*os ideais espoliados de situações perdidas.*”<sup>48</sup> Claro que se trata de

47 Kubler, George, *The Shape of Time: Remarks on the History of things*, Jack Frlam (ed), Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley e Los Angeles: The University of California Press, 1996.

48 IDEM

uma analogia extrema. É um traço, um acto vanguardista de liberdade poética e de libertação dos artistas em prol do modernismo.

Mas os museus continuaram a fazer parte da (e a ser necessários para) paisagem cultural, durante toda a primeira metade do século XX. Sem dúvida que a sua pertinência, pese embora o prestígio dos grandes (autênticos hiper-museus!) franceses, britânicos, alemães ou italianos, dedicados às grandes obras de arte civilizacionais e aos grandes mestres do passado, foi-se perdendo, e até os públicos diminuíram, mesmo que moderadamente, por causa do surgimento do turismo de massas. O Museu como instituição deveria desaparecer ou passar por um processo de transformação radical. A consequência foi que nos primeiros anos após a instalação da “museofobia” se assim lhe podermos chamar, não se projetaram ou construíram museus.

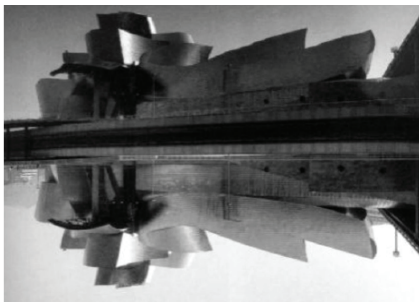
Porém, se assim foi conjunturalmente, constata-se que uma dialética se instalou desde estas proclamações mais radicais. Eis o que obrigou a uma mudança de paradigma gerada pela procura de um novo tipo de espaços de coleccionismo para a arte moderna. O impasse começou a ser superado com a aparição de novos modelos museológicos: *“Ainda que várias vezes declarada “extinta” por diferentes vanguardas artísticas, a instituição conseguiu sempre reinventar-se pela combinação estratégica, momento a momento, entre uma nova política, um novo programa e um novo modelo espacial.”*<sup>49</sup>

Outros autores acentuam esta mudança, e deslocam-na já para outros tempos mais perto de nós senão mesmo para a nossa nova contemporaneidade. Não já o século XX mas o próprio advento do século XXI apresenta-nos uma realidade museológica diferenciada. Dizia-nos Andreas Huyssen: *“Na transição da modernidade para a pós-modernidade, o próprio museu sofreu uma transformação surpreendente: provavelmente pela primeira vez na história das vanguardas, o museu no seu sentido mais lato passou de filho desprezado a filho predilecto na família das instituições culturais. Essa transformação é, claro, visível sobretudo na feliz simbiose entre arquitectura pós-moderna e novos edifícios de museus. [...] a obsolescência planeada da sociedade de consumo encontrou o seu contraponto numa museumania inexorável. O papel do museu como espaço de conservação elitista, bastião de tradição e cultura superior, deu lugar ao do museu como meio de comunicação social, como espaço de encenação espetacular e exuberância operática.”*<sup>50</sup>

O que quer isto dizer?: que de uma eventual “museofobia” se passou rapidamente no fim do século XX, a uma “museumania”. Com efeito, dá-se como que um regresso

49 Nuno Grande, “Museumania, Museu de Hoje, Modelos de Ontem”, pg.3.

50 Andreas Huyssen, 1995.



à monumentalidade, ou à necessidade “da introdução de novos monumentos ou de monumentos novos nos tecidos urbanos consolidados, ou em áreas a necessitar de intervenções de correcção.”<sup>51</sup>

Nos anos 80 assistiu-se à requalificação urbana através da implantação de projetos icónicos de museus de grande público ou a ampliação dos museus tradicionais com recurso a “obra nova” de grande impacto (Centro Georges Pompidou, Louvre -Pyramide e Carrousel em Paris, National Gallery de Londres (Sainsbury Wing), Tate -de Liverpool e Londres-, Prado, MACBA de Barcelona, etc.) assumindo o seu lugar como “os novos templos de uma nova religião se assim se pode dizer, objectivamente uma religião “cívica”.”<sup>52</sup>

A retoma deste processo a que se poderá intitular de “monumentalização cultural” teve os seus mais recentes avatares – bem mediáticos, por sinal- na construção do Museu Guggenheim em Bilbao (da autoria de Frank Ghery), do Kiasma-Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia (de Steven Holl) e da Tate Modern em Londres (de Herzog e De Meuron). É provável, senão certo, que este reencontro dos projectos mobilizadores com a cidade venha a alastrar de futuro. Não é por acaso que em Portugal (...) depois do Centro Cultural de Belém (Vittorio Gregotti e associados), do grande conjunto urbano da Expo 98/Parque das Nações (de que se destacam as contribuições de Siza Vieira e Calatrava) e do Museu de Serralves (Siza Vieira), (...), a Casa da Música, no Porto (Rem Koolhaas).

Acrescentaríamos, para já, o novo Museu dos Coches, projeto de Mendes da Silva, em Belém. Todavia, acompanhamos as reticências que relativizam este processo de monumentalização: “Parece-me que é necessário, porém, ter em conta o crescente gigantismo destes projetos. Efetivamente, os novos “museus” e “casas culturais”, são essencialmente “fábricas” dessa indústria de quarta geração que é a indústria cultural. As tão celebradas filas de espera existentes à porta destes museus durante todo o ano e sem regimes de sazonalidade só têm comparação com as filas das grandes gares dos transportes públicos. O próprio “sistema” de exploração e gestão destes espaços aproximam-se dos modelos de funcionam<sup>53</sup>ento das grandes redes de transporte, com interfaces, multi-destinos e polivalências. Do mesmo modo, não é invulgar verificarem-se “avarias” nestes sistemas (por sobreocupação e “sobreaquecimento”), positivamente engarrafando o consumo e a circulação de público.” Ou seja, o público passa a “utente”. “A democratização da cultura e a

51 Paulo Pereira, “A monumentalização do insólito ou o património na era supermoderna in Património Edificado, Pedras Angulares, Lisboa, Aura, 2006, p. 189.

52 Pereira, 2006

53 IDEM

*sua massificação concorrem para o afunilamento de escolhas. Diga-se, aliás, que a “aura” está no museu/casa da cultura/-monumento e não já no seu espólio.”<sup>54</sup>*

Apesar da marca icónica que um museu deve ter no quadro da implantação urbana como “atractor” e até motivador de regeneração urbana, assumimos que um projeto da natureza do que aqui será proposto tem em conta esta dimensão crítica do património museológico: a começar pelo seu estatuto de Museu da Água, em que o conteúdo mais do que tratando de grandes obras-primas pode trazer para o convívio do público o conhecimento das “artes da pesca” e a sua industrialização, da navegação e da tecnologia da embarcação fluvial e oceânica, bem como da história ribeirinha da cidade; por outro lado porque a sua posição encarna a necessidade de estabelecer ou restabelecer uma relação da cidade com a paisagem marinha, ribeirinha, animando-a e posicionando-a como elemento dinamizador da vida quotidiana e não apenas como objeto de exceção.

#### 4.3.2 O MUSEU COMO LUGAR URBANO

Quando, em *“A Arquitectura da Cidade”* Aldo Rossi fala no *locus* - “a relação singular, e no entanto universal, que existe entre uma certa situação local e as construções aí localizadas”<sup>55</sup> - defende que esta ideia potencia a revelação das qualidades necessárias para compreender qualquer espaço: de certa forma, para lhe dar sentido. A boa *arquitectura*, quando “toca” num bom *local*, tem o poder de o transformar num lugar, numa *casa*. A boa arquitectura é portadora de um sentido.

##### 4.3.2.1 A PERMANÊNCIA NO TEMPO

Se por um lado a arquitectura se evidencia como uma componente permanente, o Museu como instituição cultural é definido precisamente pela sua génese como algo em contínua transformação. Com efeito, surgem questões como: quais são os instrumentos que possibilitam o inesperado, a espontaneidade? Quais são as condições para a constituição de um museu moderno capaz de dinamizar a vida quotidiana e garantir a permanência dele no tempo?

Assumindo o Museu como meio de comunicação, expressão e integração cultural entre pessoas e ideias, entre o quotidiano e a narrativa de uma exposição, este

<sup>54</sup> IDEM

<sup>55</sup> Aldo Rossi - *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 2001; p.151

**Fig. 77. (página oposta)**  
Centro Georges Pompidou

**Fig. 78. (página oposta)**  
Museu Guggenheim de Bilbao

**Fig. 79. (página oposta)**  
Tate Modern em Londres

**Fig. 80. (página oposta)**  
Casa da Música, no Porto

deveria apresentar-se como um lugar da experiência. Ou de uma *dupla* experiência, para sermos mais precisos.

A experiência do espaço é feita através de uma série de percepções, que estão montadas em sequência sobre um discurso que se apresenta em termos conceptuais de base como um “cronograma”<sup>56</sup>, destilando o desenrolar do Tempo. Todavia, a percepção do espaço não é imediata, como também não é global. A leitura do espaço é realizada através da intersubjetividade do “gesto”: *“o encadeamento ordenado dos movimentos – do andar e do olhar – e dos sentimentos – que resultam da afeição que nos é comunicada pelo carácter quasi-pessoal que, misteriosamente, anima um espaço – com que a obra de arquitetura, mediante a sua forma, se imprime no sujeito que a experimenta.”*<sup>57</sup> Neste sentido, comprova-se que o museu, para além de responder a um determinado programa, deve ser um espaço que proporciona várias formas de ser vivido, experienciado, de forma que o visitante consegue ‘contar’ a sua experiência, da mesma forma como contaria um episódio da sua vida. Desta forma sim, assegura-se a permanência do lugar no tempo, na memória.

Existiria portanto, como assinalámos atrás uma dupla dimensão “experiencial” – se nos é permitido o neologismo. Em primeiro lugar, o da arquitetura ela mesma, ou seja, da concepção do edifício e da sua fruição no espaço e no tempo, através do gesto e da percepção espacial em que entram os cinco sentidos, tal qual uma *“promenade architecturale”* na aceção de Le Corbusier; por outro lado, insinua-se nos interstícios desta realidade imediatamente física e “arquitetural”, a dimensão da narrativa que o Museu transmite enquanto conhecimento, suscitando, também experiências e sensações, *presenças físicas* ou *ausências materiais* (sons, cheiros, de coisas pretéritas, desperecidas, apenas registadas em memória ou sensorialmente mas em íntima relação com o discurso do conteúdo expositivo como se se tratasse de uma “arqueologia do sensível”. De algum modo trata-se, portanto, de um sistema presidido pelos efeitos da arquitetura e da sua materialidade, e pela eficácia expositiva e o seu discurso: ambas funcionam como pilares de uma “arte da memória” que retém a experiência associada ao lugar e ao conhecimento.

#### 4.3.2.2 FUNCIONALIDADE, FLEXIBILIDADE E POLIVALÊNCIA

No seu texto *“A Arquitectura como uma arte que contém o útil”*, Graça Dias afirma sobre a arquitetura que *“esta dificuldade em tentar adivinhar o futuro (esta ansiedade*

<sup>56</sup> Paul Ricoeur-Temps et Récit, Tome. I. L'intrigue et le récit historique. Paris: Editions du Seuil, 1983, p.17

<sup>57</sup> Pedro Marques de Abreu – Palácios da Memória II, vol I, p.224-228



*em querer estar sempre fora do nosso tempo, finalmente), gera a presunção da “funcionalidade” vista como “utilidade”: “A ideia do útil é a ideia generosa que inclui aquilo que sabemos sobre o homem e as suas relações, e que, tranquilamente, nos propõe um jogo aberto que poderemos jogar de modos diferentes também amanhã. (...) A ideia da utilidade prova-se nas arquitecturas que, sólidas e bonitas, nos continuam sempre a servir e ao que quisermos inventar. Quando reabilitamos uma arquitectura do passado, quando a trazemos para o presente, será a escala a determinar a escala do uso e apenas ela: de cela de monge a quarto de hotel, de refeitório a anfiteatro, de biblioteca a sala de baile, de sala de estudo a salão de fumo, de prisão a escola, de tribunal a associação recreativa. (...) A proporção do espaço deixado antes conduzirá sempre, também, a simbólica da escolha; e o atravessado das ligações que aquela estrutura permitir, acomodar-se-á às necessidades que novas localizações inteligentemente dispostas tornarão emergentes.”<sup>58</sup>*

Ora, pode afirmar-se que a obra de arquitetura permanece no tempo como espaço-suporte, gerador de usos, e como contentor qualificado de uma instituição capaz de acolher diversas funções que possam surgir ao longo do tempo. A estas características, adiciona-se a componente humana que vem complementar e atribuir significado, tornando-a memória coletiva da inteira cidade.

Neste sentido o Herman Hertzberger, vem afirmar no seu livro “*Lessons for students in architecture*” : “*We should go about designing in such a way that the result does not refer too outspokenly to an unequivocal goal, but that it still permits interpretation, so that it will take on its identity through usage. What we make must constitute an offer, it must have the capacity to elicit, time and again, specific reactions befitting specific situations; so it must not be merely neutral and flexible-and hence non-specific-but it must possess that wider efficacy that we call polyvalence.*”<sup>59</sup>

No caso do Museu, à ideia de flexibilidade vem acrescentar-se o valor do espaço ao longo do tempo. A forma do edifício que pode proporcionar diversas apropriações e usos com um mínimo de alteração do espaço. É assim que a noção de polivalência é definida por Hertzberger como, “*a form that starts out from this changefulness as a permanent*”. A funcionalidade do objeto arquitetónico surge como referencia para o projeto do parque de estacionamento projectado pelos arquitetos Herzog e de Meuron em Miami. O estacionamento – lugar à partida banal - tornou-se num espaço de apropriação espontânea por excelência, mas também de carácter programado



**Fig. 81.**  
O parque de estacionamento projectado pela dupla Herzog e de Meuron em Miami tornou-se num espaço de apropriação espontânea, graças a construção na vertical, a estrutura e a abertura para a paisagem.

<sup>58</sup> DIAS, Manuel Graça. “A Arquitectura como uma arte que contém o útil” in Manuel Graça Dias, *Arte, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2011, pp. 92-93

<sup>59</sup> HERTZBERGER, Herman. *Lessons for students in architecture*, São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.152.



num segundo tempo, atribuindo novas possibilidades às potencialidades que espaços como estes possuem, para além daquele para que são projetados. A construção na vertical, a estrutura e a abertura para a paisagem, transformam este espaço num lugar insólito, mas apropriável para os mais diversos eventos. A pertinência do projeto opera a transformação potencial e até certo ponto assegura o resgate dessa banalização –a de parque de estacionamento – propondo-lhe uma confluência de experiências abertas à sociedade e de temática variável.

Também neste sentido, mas agora partindo de um exemplo museológico, a própria Sejima(SANAA) refere sobre o projeto Kanazawa : *“I have always been interested in how to define flexibility, which until now in museums has been provided by the archetypical movable partition. What I thought when we were working on Kanazawa was that there surely must be an alternative approach, and that were we to create different types of rooms in different configurations, then perhaps we could expand the potential for different kinds of exhibitions.”*

**Fig. 82.**  
21st Century Museum de Kanazawa, SANAA

**Fig. 83.**  
Malmö Konsthall, os varios tipos de espaços que se podem apropriar para diferentes eventos.

### 4.3.2.3 MUSEU COMO ELEMENTO RELACIONAL NA CIDADE

Tal como é referido no início do capítulo - “*A boa arquitectura, quando toca num bom local, tem o poder de o transformar num lugar*”. Ora, enquanto o espaço é o elemento tangível, o lugar - elemento fenomenológico- é criado através das relações produzidas entre os seus ocupantes e o espaço: “*Place is where you recognize yourself, something familiar and safe, specially for you. When a large number of people have the same feeling and derive from it the sense of being linked together, it is a collective place.*”<sup>60</sup>

Precisamente, é este o sentido que o Museu moderno pretende deter dentro da cidade - um lugar urbano aberto a experiência, produção e troca de cultura e cultivação das práticas quotidianas da cidade - encontro, partilha, expressão, integração. Ou seja, o museu passa a ser um elo de ligação, um elemento relacional dentro da cidade: entre o público e o privado, o individual e o coletivo, o mundo da exposição-arte e a sociedade, a arte e a arquitetura, o passado e o presente, o meio natural e o construído, a história e a memória.

No âmbito da temática do Museu como Lugar Urbano parece pertinente referir como exemplo o projeto da Opera de Oslo desenhada pelo atelier Snøhetta. O projeto foi estruturado como uma ‘fabrica’, autossuficiente, que pretende ser tanto funcional, como também flexível. A monumentalidade gerada pela sua forma manifesta-se neste caso como um propósito de encontro entre as pessoas, o espaço sendo todo em rampa, numa lógica de o teto tocar o chão, possuindo vários lugares de apropriação e espontaneidade e comportando-se como um miradouro da cidade sobre o mar. Desta forma, o projeto serve como elemento dinamizador das relações entre a opera-a arte, a cidade e a água, enfatizando as paisagens urbanas aí criadas.

**Fig. 84.**  
A cobertura como continuidade do espaço público, um miradouro sobre a água.



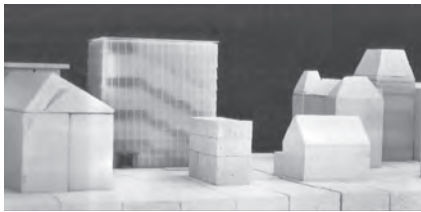
60 HERTZBERGER, Herman. Space and the Architect, Lessons in Architecture 2. Rotterdam: 010 Publishers, 2000, p.25



#### 4.3.3 REFERENCIAS

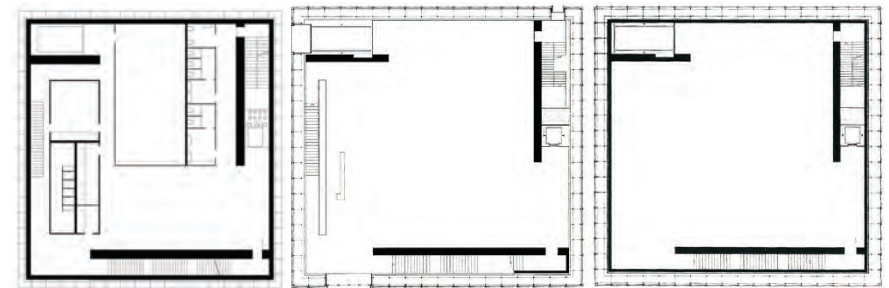
##### KUNSTHAUS BREGENZ

*“Afigura-se, como se a cidade, tivesse sido cuidadosamente talhada em relação ao Lago – sem nenhuma aresta por fechar, mas com alguns apontamentos selectivos que datam do Barroco (...)”*<sup>61</sup>



O Kunsthhaus Bregenz encontra-se situado numa zona marginal da cidade, num contexto arquitetónico contrastante composto pelo edifício do Landesmuseum do século XIX e o edifício neo-clássico dos Correios. Este carácter de diversidade é ampliado pela imagem dos edifícios da antiga cidade com o Lago Constança em frente, e o museu doa autoria de Peter Zumthor apresentando-se como a confluência das duas realidades diferentes. Sendo assim, o projeto revela dois edifícios de escalas diferentes: o primeiro -que contem as dependências administrativas – relaciona-se com a parte histórica da cidade, enquanto o segundo -o volume dedicado a salas de exposições- estabelece um diálogo com a paisagem de beira lago e com o grande plano de água. Aquilo que se poderia considerar um vazio urbano é, pelo contrário, trabalhado e criado entre os dois edifícios e configura-se como uma praça que funciona enquanto elemento de ligação entre o Kunsthhaus e o centro da cidade de Bregenz. Este espaço é usufruído de varias formas, uma vez que possui uma área de lazer e de restauração leve com café, e uma área de exposições e mostras ao ar livre. De vazio urbano em potência, passou a rótula e indicador de um conjunto urbano que se forma em função dos polos museológicos.

*“The art museum stands in the light of Lake Constance. It is made of glass and steel and a cast concrete stone mass which endows the interior of the building with texture and spatial composition. From the outside, the building looks like a lamp. It absorbs the changing light of the sky, the haze of the lake, it reflects light and colour and gives an intimation of its inner life according to the angle of vision, the daylight and the weather.”* - Peter Zumthor



61 ZUMTHOR, Peter, Kunsthhaus Bregenz, Kunsthhaus Bregenz un den Autoren, Áustria, 2007 (trad.)



O edifício administrativo é construído independentemente do volume principal da exposição. Todos os espaços de serviço ou de vocação pública mais internalizada encontram-se neste volume - uma biblioteca, a loja do Museu e um café ao lado das oficinas. Assim, virado para o centro da cidade antiga, este volume retoma o diálogo com a rua e com a estrutura de escala reduzida dos edifícios existentes: *“(...) transmite uma sensação de luxo urbano num extravagante supra-local, apenas compreensível através do sentimento de pertença a um radiante edifício de vidro (...)”*.<sup>62</sup> O edifício principal é uma caixa de luz, assumido como construção sem base nem topo numa abordagem minimalista, de torre de vidro sem janelas, mas na qual o espetáculo da luz natural é enfatizado. A fachada, de vidro translúcido, emana luz, tanto do interior, como também do exterior, tornando-se numa parte dinâmica do próprio edifício visto que esta muda consoante a luz, o tempo, a temperatura e o contexto. Desenhada como estrutura autoportante, a fachada é completamente independente do edifício em si. Elementos metálicos constroem a estrutura suporte do vidro, no interior e no exterior. Desta forma, a fachada em vidro envolve o volume em betão, como uma segunda pele, isolando termicamente e funcionando como modelador de luz natural.

Três paredes estruturais que se estendem pelos cinco pisos, asseguram a divisão do espaço expositivo, a zona de acessos e o percurso dentro do Museu. Devido a posição periférica dos elementos estruturais e de acesso, é criada na área mediana ou miolo de cada piso, um grande espaço expositivo. A Kunsthaus contém aproximadamente 462m<sup>2</sup> de espaço para exposições em cada piso para um total de 2000m<sup>2</sup> do edificado. Embora o edifício do Museu apresente uma coerência construtiva e de abordagem projetual, existe no entanto uma diferença entre o piso térreo e os restantes. Enquanto no piso térreo a luz natural entra no espaço tão só através das paredes laterais, já nos pisos superiores a luz invade a sala, tanto das paredes laterais, como do teto, sendo distribuída de forma dispersa, mas com maior intensidade nas extremidades do espaço (paredes laterais).

Apesar de a luz ser refletida e refractada por três vezes - pela fachada de vidro, pela camada de isolamento e pelo teto- o espaço é invadido por uma intensidade luminosa que sempre varia consoante a hora do dia e do ano, uma forma de iluminação ideal para os espaços museológicos. Desta forma, é criada uma atmosfera de iluminação natural, embora o Museu não tenha propriamente janelas para o exterior. Durante a noite, o edifício reflete-se no lago como se fosse um farol. Os principais materiais utilizados são o metal, o vidro e o betão. A materialidade assume um papel muito importante e presente no edifício, transmitindo clareza e equilíbrio, tal como o próprio arquiteto pretendia: *“(...) parece ancorada num*

**Fig. 85. (pagina oposta)**

Ortofotomapa referente à implantação do Kunsthaus Bregenz.

**Fig. 86. (pagina oposta)**

Maquete do museu e envolvente próxima

**Fig. 87. (pagina oposta)**

Corte pela escada principal

**Fig. 88. (pagina oposta)**

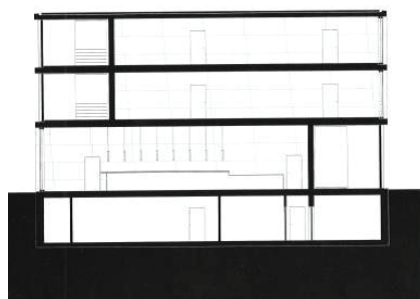
Corte pelos pisos de exposição

**Fig. 89. (pagina oposta)**

Plantas: Piso -1, Piso térreo e Piso típico de exposição

**Fig. 90.**

Edifício de Administração: Perspetiva e Corte longitudinal



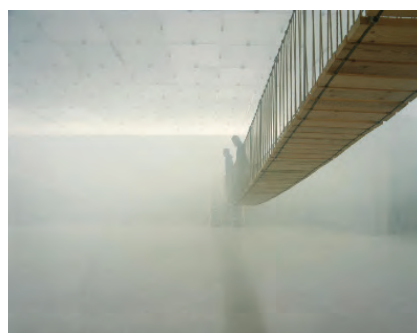
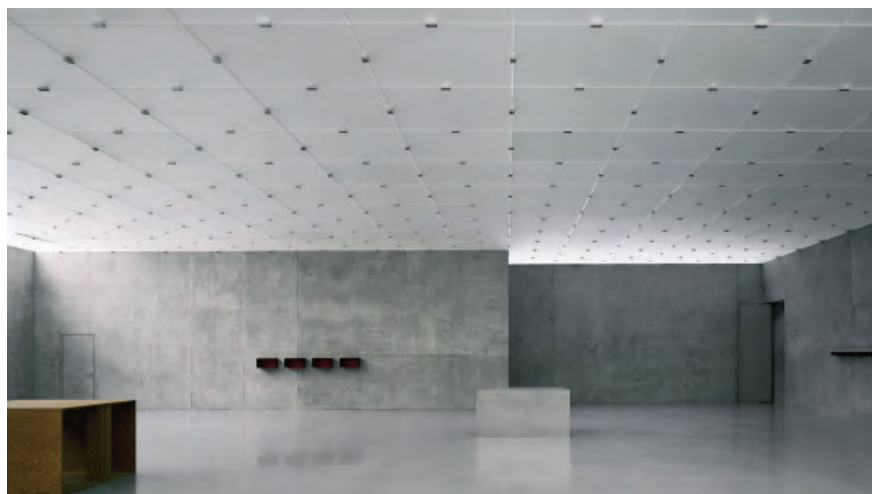
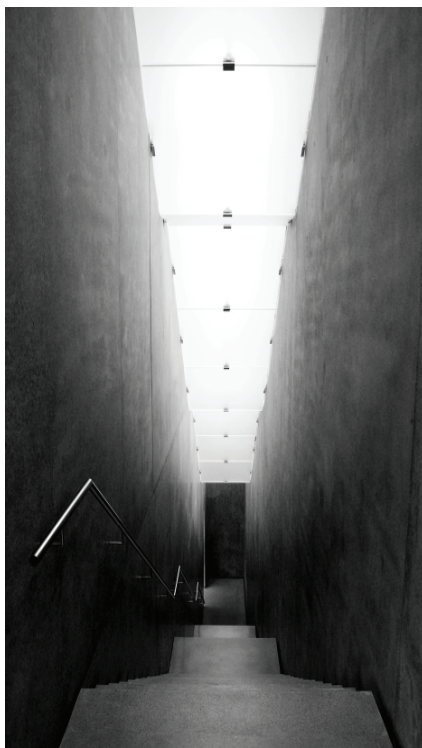
62 ZUMTHOR, Peter, Kunsthaus Bregenz, Kunsthaus Bregenz un den Autoren, Áustria, 2007, p.15. (trad.)





*antigo, elementar conhecimento do homem sobre a utilização dos materiais (...)*.<sup>63</sup> Embora de ponto de vista da materialidade, o Kunsthhaus parece inserir-se no conceito do ‘white-cube’ definido de Brian O’Doherty, segundo o qual, neste tipo de museus “ (...) *the outside world must not come in, so windows are usually sealed off. (...) The ceiling becomes the source of light.... The art is free, as the saying used to go, „to take on its own life”*”<sup>64</sup> Zumthor aponta para outra modalidade do edificado afirmando, não sem estabelecer um curioso paradoxo, que “*Boas obras de arte, parecerão ainda melhor nas galerias de Bregenz.*”<sup>65</sup> A transparência do Museu e a identidade minimalista criada, transmitem antes uma atitude oposta ao tal “museu espetáculo” característico dos finais do século XX.

Apesar desta presença aparentemente ‘tímida’, o Museu afirma-se como um ícone na cidade de Bregenz, dado o seu impacto na zona de intervenção nos subúrbios da cidade, desempenhando um papel regenerador para o próprio tecido urbano:



63 ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor, A+U Publishing, Tokyo, 1998, p. 8. (trad.)

64 Sobre este assunto ver, O DOHERTY, Brian, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, expanded edition, University of California Press, Los Angeles, 1999.

65 GERHARD, Mack, op. cit., p.103. (trad.)

*“Compared to the minimal interventions – an optimal urban effect.”<sup>66</sup>* Devolve o Lago à cidade, em conjunto com o KUB, e destaca-se com a presença de um Centro de Congressos e no quadro da realização do Festival de Bregenz, a que acresce, ainda, a construção do novo porto da cidade, que vem fortalecer as relações água-cidade através de uma marinha, de espaços de estar ao longo da marginal e até de uma ciclovia.

## FUNDAÇÃO PILAR E JOAN MIRÓ



O edifício da Fundação Pilar e Joan Miró, construído entre 1987 e 1993, em Palma de Mallorca, apresenta uma construção típica do modernismo: uma massa de forma irregular, parecida com uma estrela, vem assentar num edifício-lâmina, lembrando dos projetos do Pavilhão Suíço ou a Cité de Refuge de Le Corbusier e ainda de certos projetos com volumes justapostos do arquiteto Oscar Niemeyer.

O Museu realizado pelo arquiteto Rafael Moneo nasceu do desejo manifestado pelo pintor que quiz crear um centro expositivo no lugar onde ele viveu toda a sua vida. Um centro que tivesse espaços de estudo para alunos e artistas e, ao mesmo tempo, uma galeria de arte independente, financiada pelo próprio pintor.

**Fig. 91.**

Fundação Pilar e Joan Miró vista do pátio interior.

**Fig. 92.(página oposta)**

Durante a noite o edifício reflete-se no Lago como se fosse um farol.

**Fig. 93.(página oposta)**

O volume da escada com luz de topo que modela o espaço.

**Fig. 94.(página oposta)**

Vista do piso típico de exposição-podemos observar a luz difusa que envolve o espaço,

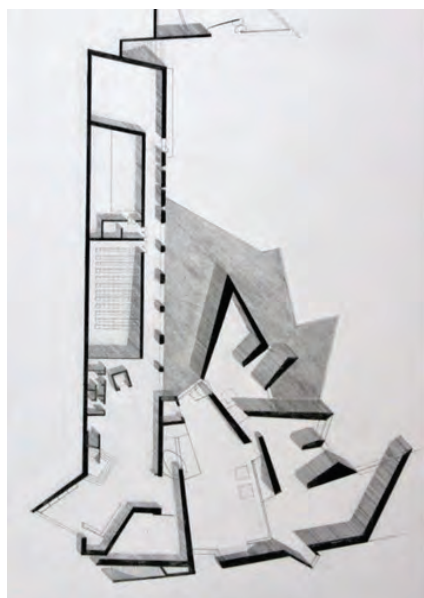
**Fig. 95.(página oposta)**

Instalações dentro do museu-Olafur Eliasson-artista conhecido por esculturas e instalações artísticas de grande escala, utilizando materiais naturais como: luz, água, ar.

<sup>66</sup> ZUMTHOR, Peter, Op. Cit., p. 52.(trad.).

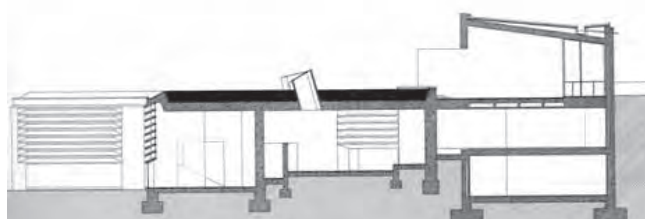
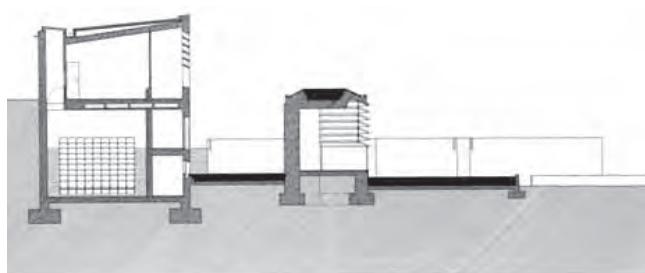


A cobertura do Museu é uma pala em betão. Esta pala é, por sua vez, coberta por um espelho de água – uma solução técnica muito usada em países com temperaturas altas devido as propriedades isolantes e de proteção. Embora se trata de uma solução técnica, embora só aparentemente, tendo em conta a sua fortíssima presença e poder evocativo, o efeito criado por Rafael Moneo, transforma a arquitetura do Museu num gesto poético – as claraboias que emergem da cobertura parecem objetos flutuantes na direção do mar, que aparece como pano de fundo do edifício: recuperando a presença perdida do mar.



O acesso é feito pela parte superior, através do volume do tipo banda em três níveis, que é o edifício que contém a receção, o centro de estudos-biblioteca, auditório, administração e salas de estudo, estruturados ao longo de uma galeria com aberturas para o jardim. O volume, de forma estrelada, contém de facto, a exposição de um importante acervo da obra de Miró. A animação espacial do interior do espaço museológico é criada através da iluminação dinâmica produzida pela disposição irregular das paredes e pelo foco de luz das três claraboias.

Os espaços expositivos contemplam aberturas que estabelecem vistas que enquadram as paisagens da água exterior ou espaços que apenas permitem a entrada de luz através das janelas de alabastro. A Galeria tenta, assim, recriar uma atmosfera que se aproxima e evoca de maneira material e tridimensional o estilo e linguagem do artista. Um estilo que expressa a liberdade e a dinâmica da vida.





## MUSEU BRASILEIRO DE ESCULTURA (MUBE)

*“A arquitetura como construir portas de abrir; ou como construir o aberto; construir, não como ilhar e prender, nem construir como fechar secretos; construir portas abertas, em portas...”<sup>67</sup>*

Considerado um dos mais importantes projetos do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha, o Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), foi realizado como alternativa à implantação de um centro comercial no Jardim Europa, um dos bairros mais luxuosos da cidade de São Paulo. Num lote de 7000 m<sup>2</sup>, o arquiteto propõe uma grande praça pública e um museu por baixo desta, preservando uma das raridades da cidade de São Paulo: os espaços verdes públicos devidamente estruturados.

Segundo o arquiteto, a ideia do projeto nasceu em plena sintonia com a cidade, com o urbano e a sua morfologia. Sendo assim, o Museu é representado por uma praça pública como um marco na cidade, e um sub-solo, que completa o programa. O elemento marcante é uma grande viga em betão, que assenta em dois elementos verticais como se fosse um pórtico, um vetor perpendicular à Avenida da Europa que define o lugar, tendo sido, de facto o primeiro elemento a ser construído.

A viga, funcionando como uma grande cobertura que abriga vários eventos públicos (já que a sua utilização se estende a ciclos de exposições, realização de teatro ao ar livre, entre outros eventos), é o único elemento/estrutura construído acima do solo: assume-se como portal de entrada do museu, estabelecendo um diálogo evidente entre a obra de arquitetura e a sua envolvente. Enfatizando a ideia do arquiteto, que considera a escultura ao ar livre muito mais significativa, o Museu torna-se uma zona de “respiração”, uma pausa, uma abertura e um “sítio” qualificado, - um lugar - no meio de uma densidade urbana cada vez mais avassaladora marcada por uma intensa opacidade matéria, sendo ao mesmo tempo praça e jardim público.

*“...Muita gente não sabe que há um Ceschiatti na Praça do Patriarca ou onde está o Fauno de Brecheret no Parque Siquira Campos. Então, oportunamente, se fará manifestações que possam se ocupar esculturas da cidade de São Paulo onde elas estão, e, evidentemente, exposição de peças trazidas prá cá com programação e*



**Fig. 96.(em cima)**  
MUBE- perspectiva vista da praça pública.



**Fig. 97.(em cima)**  
MUBE- perspectiva que revela o grande espelho de água.



**Fig. 98.(em cima)**  
MUBE- vista do pátio inferior.

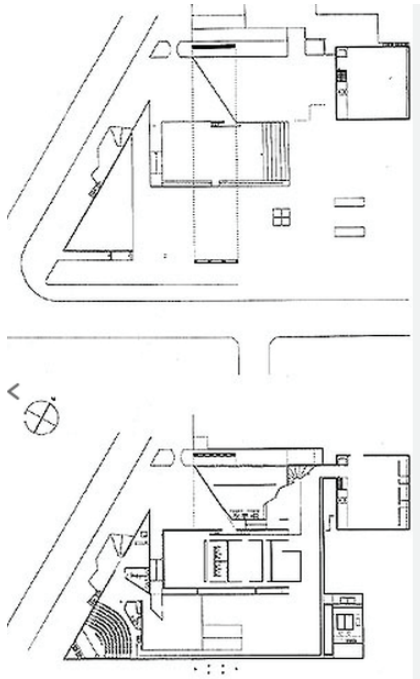
**Fig. 99.(página oposta)**  
Fundação Pilar e Joan Miró-perspectiva aérea-observa-se as claraboias como elementos escultóricos dentro da água.

**Fig. 100.(página oposta)**  
Planta pisó tipo do edifício.

**Fig. 101.(página oposta)**  
Vista em direção ao mar, que evidencia o espelho de água e as claraboias.

**Fig. 102.(página oposta)**  
Cortes transversais do Museu.

67 MELO, João Cabral “Fábula de um Arquiteto”, in: FARIAS, Agnaldo A. Caldas (org.) Sobre o Conhecimento. São Carlos, EESC-USP, 1989.



**Fig. 103.(em cima)**  
MUBE-Planta Piso -I e Piso térreo.

**Fig. 104.(em cima)**  
MUBE-Perspetiva vista de baixo da laje de betão.

**Fig. 105.(lado direito)**  
Perspetivas sugestivas: Destaca-se o espelho de água, a espessura da grande laje em betão e o pátio com água.

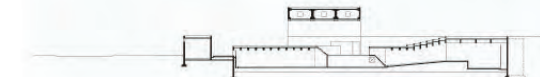
**Fig. 106.(lado direito)**  
Corte explicativa do Museu.

*significado, relacionadas com fatos históricos ou acontecimentos oportunos de ponto de vista da crítica, do ponto de vista da oportunidade*<sup>68</sup>. Acrescente-se aqui o carácter urbano mas também, digamos, funcional do Museu, que acaba por ser como que o centro gestor das esculturas expostas pela cidade.

O programa do museu em si desenvolve-se no subsolo e é constituído por: átrio, receção, salas de exposição diversas, anfiteatro, restaurante e valências complementares. A continuidade do território urbano é assegurada através da circulação entre a praça – o museu exterior e o subsolo – em suma, aquilo a que se pode chamar o museu interior, no dizer de Segawa: *“o museu é tanto uma esplanada externa formado por uma praça alta e outra baixa, como também dependências semi-enterradas, com grandes salões que obedecem a um princípio de continuidade exterior-interior mediante rampas, escadas e luz natural zenital e lateral. Uma gentileza urbana penetrável, enfim”*.<sup>69</sup>

Para o arquiteto a cena pública é uma espécie de ágora grega. Ali o trasentunte ou o cidadão, encontra identidade na diversidade e na pluralidade – o comum: *“não é a ideia de aldeia global que acho ingênua, mas a ideia daquilo que é particular, que é nosso, que deve ser tratado com muito carinho para o outro ver. Quanto mais rica a humanidade na sua diversidade, melhor. Nessa diversidade, não teremos que ver conflitos, mas ver justamente objetos de nossa solidariedade”*.<sup>70</sup>

Neste sentido, insistimos, a praça do museu é realmente um lugar urbano onde se manifesta a multiplicidade de formas de expressão, palco de ações do comuns e incomuns da humanidade, sendo ao mesmo tempo museu e teatro ao ar livre. Com efeito, o Museu de Escultura torna-se num verdadeiro gestor da memória da cidade brasileira.



68 Depoimento de P.M. da Rocha em ORNSTEIN, Sheila W., NASCIMBENI, José Eduardo F., ROMERO, Marcelo de A. Avaliação do processo produtivo do edifício do Museu Brasileiro da Escultura (MUBE): do projeto ao uso. São Paulo, FAU-USP, 1991. Boletim Técnico n. 2.

69 SEGAWA, Hugo. “Arquitetura modelando a Paisagem”, in: Revista Projeto. São Paulo, Arco Editorial, 1995. n.183, p. 32-47.

70 ROCHA, Paulo Mendes da. “Exercício da Modernidade” (depoimento a José Wolf) in: Revista Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, Pini, 1986. n.2, p. 26-31.



A utopia de um novo *topos*, do território contínuo é realizada através desta praça-museu ou museu-praça, numa percepção de continuidade espacial dentro-fora, cima-em baixo, criando novas relações de apropriação que transmutam a relação das pessoas com o espaço e criam uma nova dinâmica urbana.



**Fig. 107.**  
"Ocean air salty hair"- Imagem do artista contemporâneo Jati Putra que relewa através da ilustração surrealista, uma interpretação sugestiva do espaço. A imagem do Museu da Água, assenta neste foto-montagem, onde o plano horizontal, infinito do oceano, passa a ser um espaço delimitado pela natureza da própria água como uma moldura que enquadra o horizonte/ceu.

## 5. O MUSEU DA ÁGUA

### 5.1 PROGRAMA

Quanto ao Programa o título remete para o Mar e Água. O tema já foi tratado e devemos face a ele acertar numa posição crítica, em especial no que respeita à cidade de Lisboa.

#### IDENTIFICAÇÃO

Com efeito, são vários os lugares museológicos da cidade que, sem que se constituam aqui como casos de estudo, devem ser abordados antes na perspectiva de um programa museológico que se adequa quer a carências, quer à necessidade de complementos úteis, quer em termos de fruição e gozo particular, quer em termos educativos e formativos.

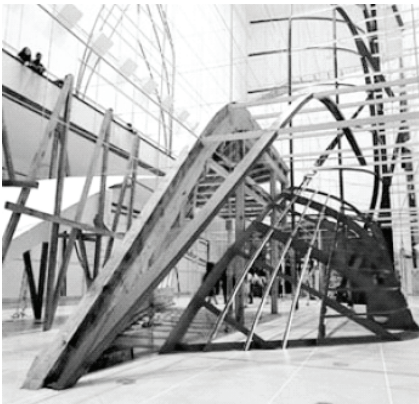
Se iniciarmos o nosso percurso pela Zona Oriental, assume particular destaque o *Oceanário de Lisboa* (arq. Peter Chermayeff., 1998): o seu programa, de grande extensão ao ponto de ser um dos maiores oceanários do mundo, remete para a água, mas muito em especial para os ecossistemas marinhos, com aquários de grande porte e uma presença de espécies vivas e de paisagens submersas de grande qualidade. Curiosamente, ou propositadamente, na proposta do planeamento da Zona Oriental e do que foi a Expo 98, este Oceanário coroa, a nascente, o que foi um dos primeiros gestos fundadores da oceanografia portuguesa – e até europeia – quando da fundação, no extremo poente da cidade, e já no seu limite, o Aquário Vasco da Gama, feito pelo rei D. Carlos (biol. Albert Girard; inaugurada em 1898), um notável biólogo marinho e homem polifacetado.

Este elemento constitui uma peça de grande relevância em termos das diversas tipologias patrimoniais: é um "museu do museu" atendendo às antigas estratégias expositivas; um repositório quase em clave de banda-desenhada de espécimes biológicos marinhos (uma vez mais o mar é o principal protagonista), com aquários e lagos com animais vivos, lembrando muitas vezes os cenários fin-de-siècle (e oxalá assim se preservem) das obras de BD de Tardi como Adèle Blanc-Sec para citar a mais conhecida.



Fig. 108.(em cima)  
Oceanário de Lisboa

Fig. 109.  
Aquário Vasco da Gama e antigas estratégias expositivas - repositório de banda-desenhada de espécimes biológicos marinhos, das obras de BD Tardi - Adele Blanc-Sec.



**Fig. 110.**  
Pavilhão do Conhecimento (arq. Carrilho da Graça, 1998)

**Fig. 111.**  
Quilha de barco e traçados (atelier ARX, 1998)

**Fig. 112.**  
Museu da Água nos Barbadinhos oferece um cenário de arqueologia industrial notável, com a preservação da grande estação elevatória e dos seus mecanismos

Voltando à Zona Oriental, o Pavilhão do Conhecimento (arq. Carrilho da Graça, 1998) iniciou o seu percurso como Pavilhão do Conhecimento dos Mares, já mais na perspetiva explicativa e educativa, mas com ligações aos fatores “antrópicos”, da intervenção do homem no ambiente marinho. Uma das instalações mais espetaculares foi a da quilha de barco (atelier ARX, 1998) com os traçados diretores em interpretação desconstrutivista à maneira dos grande estaleiros, conferindo uma dimensão de escala ao fabrico dos navios de grande porte, mas intimando-nos ou convidando-nos a conhecer o fabrico de embarcações mais leves de faina fluvial.

Não menos importante, embora a necessitar de uma revisão urgente senão mesmo de uma reforma completa, encontramos o *Museu da Marinha*, instalado desde 1962 nas alas do Mosteiro dos Jerónimos, tendo sido até construído um anexo brutalista (e algo brutal, mesmo, em expressão e desadequação, a nosso ver) para servir de *Biblioteca da Marinha* (1977-78), uma instituição importantíssima. O Museu sofre de desatualização de programa, de um envelhecimento que não é o que se possa considerar uma “boa velhice” a caminho do antigo, mas antes a caminho de se tornar completamente obsoleto. Infelizmente, não é nossa intenção procurar uma solução para esse problema, que terá que ser definitivamente resolvido, se se pretender obter uma narrativa museológica que se prenda com os chamados “descobrimentos”.

Mas é um indício interessante a reter. Já com a temática da água “doce”, mas agora da água de consumo e distribuição, o *Museu da Água* nos Barbadinhos oferece um cenário de arqueologia industrial notável, com a preservação da grande estação elevatória e dos seus mecanismos, uma vez mais remetendo para esse universo oitocentista, da maquinaria e do vapor, e do esforço imenso, acompanhado de salas onde o ciclo da captação, filtragem tratamento e distribuição da água através dos tempos, é explicado de forma didática. A este núcleo central acrescem os elementos de um sistema polinucleado de incontornável de grande valor patrimonial e monumental: o Aqueduto das Aguas Livres (com entrada em Campolide; Manuel da Maia/ Custódio Vieira, 1723/48), a inesperada e surpreendente Mãe de Água das Amoreiras, obra-prima da arquitetura da água europeia, de meados/finais do século XVIII (Carlos Mardel, 1748/1788) e o percurso a partir da segunda mãe de água do século XIX, existente sob o lago octogonal do Jardim do Príncipe Real, com a sua arquitetura piranesiana, seguindo-se o itinerário até aos “baixos” do Jardim de S. Pedro de Alcântara.

Dir-se-á, pois, que Lisboa se encontra bem servida, no que à museografia da água diz respeito. Sem dúvida que sim.

## H20

*“Água (...) A transição entre esta e a terra constitui o maior contraste psicológico. Cidades á beira-mar deveriam viver sobre o mar; no sentido em que a presença visível do Oceano deveria ser apreensível do maior número possível de locais na cidade.” Água (...) O brilho da reminiscência”*<sup>71</sup>

Se pensar que é apenas um pretexto para a frente ribeiriana, vale dizer que, se existe uma carência cultural, com potencialidade explicativa face ao grande plano aquífero que é o Rio Tejo, pois essa carência exprime-se na ausência de um elemento que explique a relação entre a cidade (e aqui, não já apenas o Rio Seco, que se é “seco”, é-o por acidente,) com o próprio elemento “Água”. Entre os quatro elementos que podemos sugerir que suscitem outros tantos “museus” ou espaços expositivos (o Fogo, o Ar e a Terra...) este será aquele que parece em falta ou melhor, em “falha”, como uma espécie de negativo que a presença fluvial avassaladora, substituiu. Então, neste caso, não será a água o elemento predominante de uma relação física? Não será a Água elemento central de uma organização social e económica que dele dependeu: e, por fim, não será este horizonte aquático, azul, verde, ou cinzento (e às vezes brumoso) o elemento afectivo que falta?

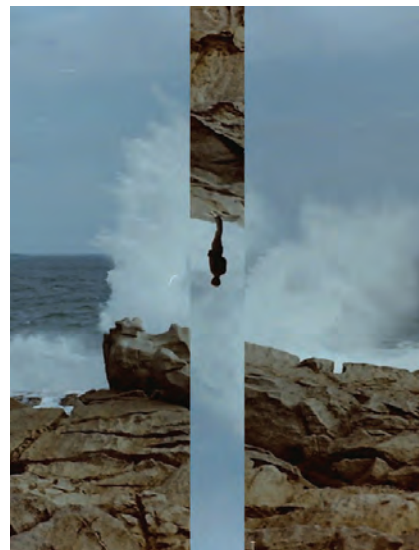
O programa proposto (genericamente, por não sermos especialistas), para este Museu da Água prender-se-á, por hipótese, com outras dimensões. O Museu a que nos propomos conferir conteúdo, obedecerá a um misto de todas estas valências sem ser redundante. Desta forma dividimos em áreas temáticas possíveis ou potenciais o programa do futuro Museu: a) Água Livre; b) Água e Ciência; c) Água e Tecnologia; d) Água: imaginário e Utopia.

a) *Água Livre*: polo dedicado aos aspetos sensoriais relacionados com a água e com a sua própria essência: o fenómeno em si, e a presença da água do corpo humano: o funcionamento dos sistemas fluviais e marinhos e a sua relação com os sistemas climáticos; os regimes de ventos e as embarcações básicas, da pré-história até à invenção do vapor correspondendo à primeira revolução industrial: a sua fase ecotécnica. A navegação a remo, à vela, a navegação pelos astros, o firmamento ou os firmamentos, e o posicionamento do Homem, face aos horizontes marinhos. Água: o Homem e a Arte: antologias literárias e antologias das artes plásticas.

b) *A Água ciência*: a ciência molecular e os avanços científicos; as diferentes “águas”: a alquímia: a água-ardente, a água e a homeopatia; a água e a alopatia; a iatroquímica;

**Fig. 113.**

Dala Marlo, Sydney - Ilustração que relewa o ‘encontro’ da água com a terra e a mudança destes dois planos.



<sup>71</sup> (Gordon Cullen, Paisagem Urbana, p. 192)





**Fig. 114.**  
Jati putra Pratama - Ilustração que convida para uma reflexão de mudança de planos, onde a água, de forma utópica, ocupa o limite superior-o céu.

terapêuticas: composição das fontes de água portuguesas e as águas termais; os sistemas vulcânicos e as águas de superfície ou as águas profundas: a oceanografia contemporânea, e o planeta-água: o desconhecido ou o novo desconhecido. Registo dos sistemas aquíferos portugueses, de superfície, lençóis freáticos, rios subterrâneos; os sistemas cársticos a Norte de Lisboa.

c) *A Água e o Mundo*: ecologia, econometria, economia e ecossistemas: o que pode a água fazer pelo homem ou o que já faz: o que pode o Homem fazer pela água: sistemas extrativos, sistemas de “fabrico de água”; potências aquáticas por oposição às potências petrolíferas; monumento ao hidrogénio e ao oxigénio: H<sub>2</sub>O, o sustentáculo da Vida: O continente azul: a Terra. Política e gestão de água; entraves e impasses: África, os desertos, e desertificação; o derretimento dos polos e o efeito de estufa; o 6º Continente por descobrir: por debaixo dos gelos da Antártida. Sustentabilidade. A história das frentes ribeirinhas do Tejo: o Mar da Palha como “pequeno mediterrâneo” (Caludio Torres). As embarcações do Tejo. Água e Fado. Lisboa marítima: o perfil da costa e a história do Porto de Lisboa (da Lisboa Romana à atualidade).

d) *Água, Imaginário e Utopia*: a literatura de antecipação; a banda-desenhada: os contos medievais e as Ilhas Encantadas; os Paraísos Perdidos; os Rios do Paraíso; as cidades impossíveis, de Veneza a Madrid e as águas subterrâneas. Edgar Alan Poe; Júlio Verne; Bullwer Lytton; os esoterismos; Calvino, Borges, Bioy Casares; Alberto Manguel e Umberto Eco. As finisterras portuguesas: as lendas das águas e a poesia da água fluvial, da fonte ou marinha: a epopeia (Os Lusíadas) e o Adamastor (Adam/Astor); seres fantásticos: criptozoologia e animais míticos. A Biblioteca da Água. O cinema e a água.

O programa, como se vê, peca apenas por ser curto em excesso, pois existe um conjunto quase infinito de temas a explorar que não se encontram contemplados em registo museológico. Naturalmente que o *layout* de um museu desta natureza exige por si só, apresentadas estas ideias esparsas, um ou vários projetos só por si: mas o ponto de partida será a presença da água como instalação artística (Olafur Eliasson, é o artista que nos vem à mente) entre outros cujo exercício se cruza com o elemento aquático (Bill Viola, James Turrell, *land-art* em geral).

## 5.2 PROPOSTA URBANA

### O PARQUE NATURAL DO VALE DO RIO SECO : REMATE - MUSEU DA ÁGUA

Como já referimos no início deste trabalho, a área de intervenção para o projeto de um novo parque e edificado envolvente, tem como personagem principal o Rio Seco. Com o objetivo de reestruturar e dinamizar este lugar histórico da cidade, o Parque Natural do Rio Seco surge na continuidade do anel verde, proposto por Ribeiro Teles, que liga o Parque Eduardo VII ao Parque Natural de Monsanto. De forma a relacionar o meio natural com o meio construído e através de elementos de apoio ao parque- percursos pedonais, nova linha de elétrico, espaços públicos- o novo Parque Natural do Rio Seco constitui um elo de ligação entre a cidade (o Parque de Monsanto) e o Rio Tejo, cujo culminar é um equipamento catalisador na margem fluvial do rio.

Com a origem em ribeiros que começam desde Monsanto, a ligação física com a zona baixa e ribeirinha faz-se precisamente através desta linha de água que desce ao longo do vale, criando uma variedade de formas de ponto de vista da componente natural. O término do Rio Seco traz como evidência a pré-existência de um caneiro, elemento a ter em conta como potencial acompanhamento ou complemento da proposta deste projeto. A história deste Vale manifesta-se essencialmente com o terramoto de 1755, onde a população fugiu e a família real se refugiou nos terrenos mais altos, construindo-se assim o palácio da Ajuda. De seguida a corte seguiu a realza e instalou-se nos terrenos adjacentes à Rua da Junqueira, ponto importante para o nosso projeto.

Neste sentido, sugerimos a renaturalização do Vale, restituindo o Rio a Cidade. O Parque Natural do Vale do Rio Seco tem como principal objetivo dinamizar a cidade, mas também potenciar relações entre as pessoas, Lisboa e o Tejo. Com o propósito de reforçar esta ideia, o projeto desenvolvido como caso prático deste trabalho, revela-se como uma extensão - e como um autêntico Miradouro “baixo”, culminante do Parque Natural do Rio Seco, oferecendo uma vista notável sobre a paisagem da cidade que tem como plano de fundo o Rio Tejo.



Fig. 115.  
Esquema de inserção da proposta no Parque Natural do Rio Seco (imagem elaborada pela autora)

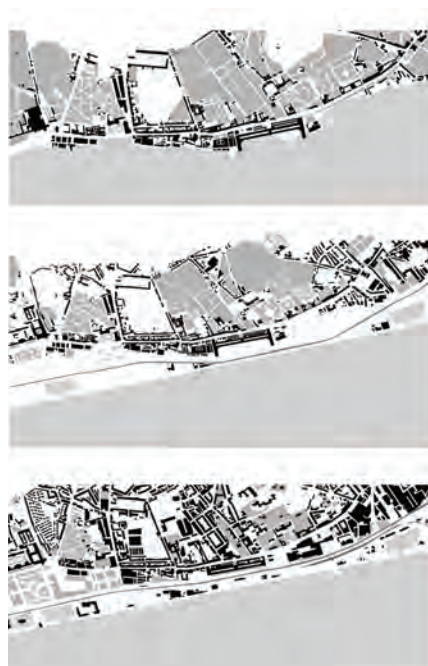


Fig. 116.  
Evolução da malha urbana ao longo do tempo.  
(imagem elaborada pela autora)

### 5.3 PROPOSTA ARQUITETÓNICA

A área de intervenção do projeto que desenvolvemos situa-se na Rua da Junqueira, entre o Centro de Congressos e a Cordoaria Nacional, num vazio expectante; essa analogia ao lugar “vazio” e aparentemente sem qualquer função, não lhe retira o valor e o potencial que lhe estão implícitos. Com efeito, a proposta de um Museu da Água neste lugar da Frente Ribeirinha, surge não só pelo facto de ser um vazio de grandes dimensões, onde se pode construir um edifício de raiz, mas principalmente tendo como objetivo a regeneração e transformação da imagem da cidade, através de um espaço público/fronteira entre a terra e a água - que virá a ser um elemento relacional entre os habitantes/transeuntes, Lisboa e o Tejo.

*“A escala do projeto não está na dimensão da obra, mas nas relações que é capaz de estabelecer. A escala, é apenas uma medida relativa, uma proporção entre as transformações que propomos para a sua influência na estrutura urbana geral (...)”* Ignasi Solà-Morales

A ideia do projeto nasceu em plena sintonia com a reflexão sobre a cidade, com o urbanismo e a morfologia da cidade neste ponto específico, mas avaliada também na sua dimensão histórica de frente ribeirinha. Assim, no mapa físico - e também mental - das “cidades de água”, o seu limite é associado a uma linha: a linha de demarcação entre a cidade construída e a água.

Num primeiro olhar sobre o território do projeto, identificamos que a relação cidade-rio é feita através de diferentes níveis: “Cidade-Rua da Junqueira”, “Rua da Junqueira- Av. da Índia” e “Av. da Índia- Rio Tejo”. Enquanto no passado a ligação era apenas Cidade-Rua-Rio, onde a Cidade e o Rio constituíam uma só imagem, hoje em dia estes elementos estão separados - mais do que isso, divorciados - por oito vias rodoviárias e duas linhas de comboio e respetivos perfilhamentos, substancialmente elevados ou dissociativos. Considerando que o espaço público urbano possui um papel estruturante e definidor na cidade e tendo em conta que a própria água “pode ser” espaço público (enquanto espaço percorrável, como via de transporte ou mesmo como espaço acessível fisicamente), podendo constituir-se ela própria como um prolongamento da cidade, propõe-se, como acima se referiu, reconverter todo um imaginário, segundo o qual a cidade termina, literalmente, onde começa a água. Ou subvertê-lo.

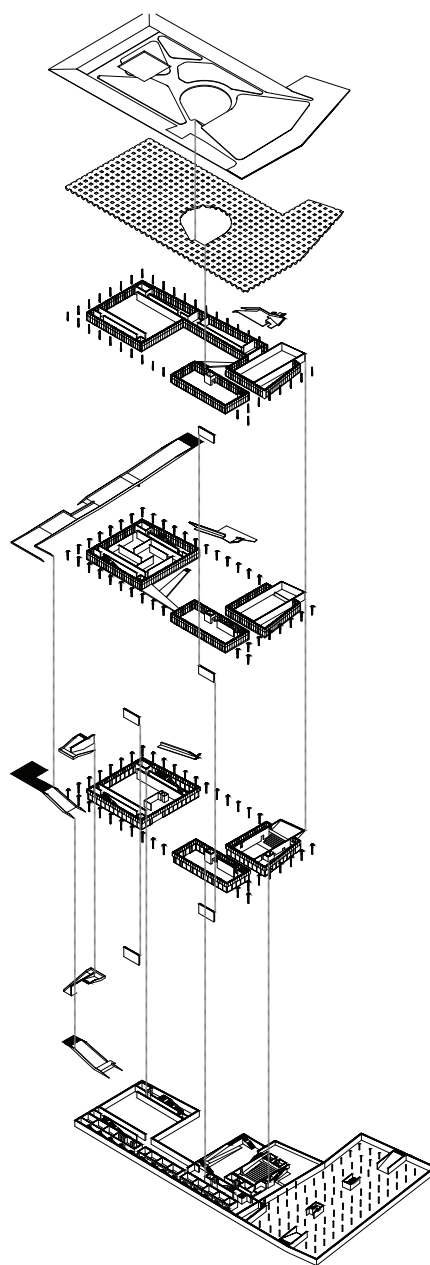
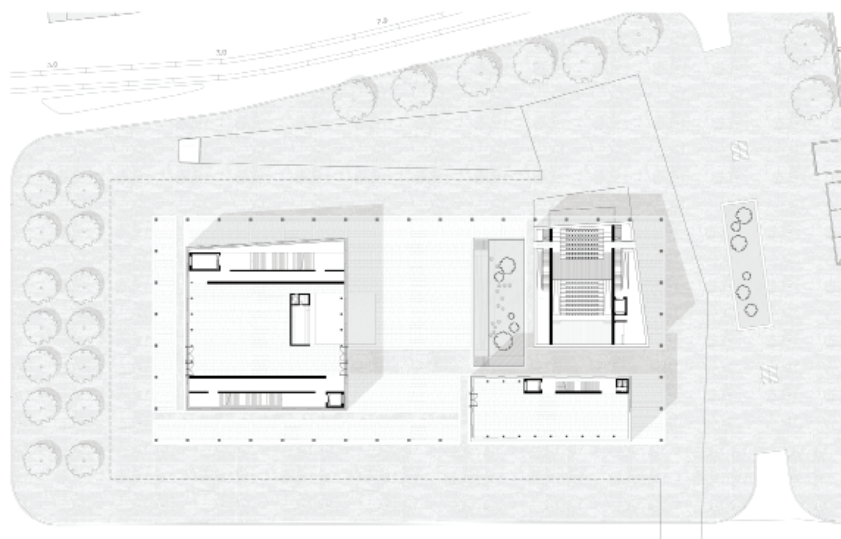
Neste sentido, o objetivo principal do projeto assenta na intenção de reassumir o que outrora consistia uma paisagem comum, de aproximação entre Lisboa e o Tejo,

onde a água era o limite natural (e “naturalmente” aceite...) da cidade.

A propósito do Parque Natural do Rio Seco e aludindo á memória dos terraços das tipologias palacianas existentes na Rua da Junqueira, desenha-se um plano horizontal-um espelho de água-que contempla o Tejo, enfatizando a sua imagem na paisagem de Lisboa.

*A Pala* - uma plataforma - elevada - com um sistema de atravessamento - uma rampa e uma ponte - que levam a cidade ao rio e o rio à cidade, funciona com elo de ligação entre o Natural e o Construído, entre o Parque, a Cidade e o Rio. Um plano/projeto edificado que se transforma em uma praça pública e que carrega na memória os miradouros que vão aparecendo ao longo da cidade e a própria constituição do espaço criando um novo lugar urbano que transforma a paisagem da cidade, gerindo novas relações entre a cidade, o rio e o horizonte. Constituirá o elemento agregador dos vários volumes que contem o programa do Museu da Água.

O elemento marcante é, portanto, a grande *pala* - um espaço público qualificado, uma cobertura habitável e um lugar de encontro aberto ao uso e a apropriação. Este espaço exterior revela-se como um imenso espelho de água, que transmite a ideia de continuidade espacial e visual com a envolvente próxima e reflete a imagem do Rio Tejo, constituindo ao mesmo tempo o prolongamento do espaço expositivo do Museu que se desenvolve por baixo desta pala. Sendo assim, *a pala*, personagem principal deste discurso cria a possibilidade de existência de dois mundos - o mundo exterior, como território aberto e contínuo - e o mundo interior, do museu em si, onde a pala se transforma numa cobertura que abriga os espaços expositivos - como um novo *topos*.



Axonometria explodida da proposta  
(desenho elaborado pela autora)

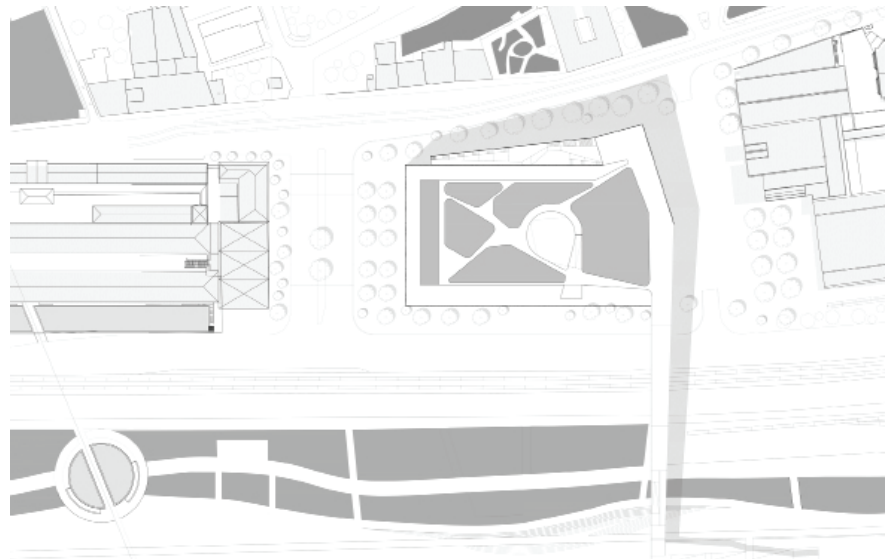
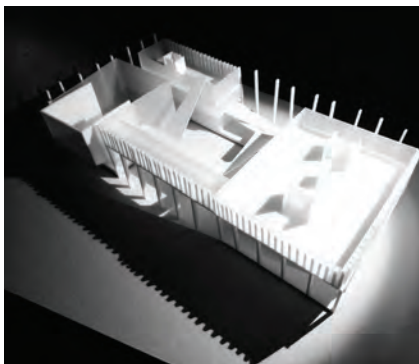
Planta Piso Térreo, escala 1:200

Maquetas explicativas do museu -a *Pala* -e o interior do edifício

Planta Cobertura, escala 1:200  
(desenho elaborado pela autora)

Neste sentido, o programa do Museu - já referido no início deste capítulo - desenvolve-se em três núcleos principais, cada um vocacionado para áreas específicas, tanto de exposições, como de biblioteca, zona de bar/restaurante e um auditório. A continuidade espacial materializa-se através de circulações entre interior - exterior, mediante rampas, escadas e luz natural - zenital e lateral. Num primeiro gesto, opera-se a escavação do aterro. A própria geometria do território é razão principal para a ideia do projeto, que desta forma mantém o estacionamento já existente no terreno-que pertence ao Centro de Congressos, apropriando-se da estrutura já desenvolvida. Sendo assim, o piso inferior do volume principal contém espaços que contém o tema já mencionado anteriormente - a “*água livre*” - dedicados aos aspetos sensoriais relacionados com a água e a sua natureza. São lugares de experimentação. Também no piso -1 encontramos espaços expositivos em galeria, um centro de arquivo/investigação e um pátio que dá acesso ao auditório inferior.

O percurso continua através de um gesto de subida, daqui até ao piso térreo, onde encontramos uma zona pública com um bar-restaurante-aberto para uma praça coberta pela *pala*-que funciona como elemento relacional entre os três volumes do museu. O piso térreo contém também a recepção, uma loja do museu e vários espaços apropriados para eventos e workshops. Neste mesmo plano, assegura-se a ligação com o segundo volume, de escala menor, e que contém as dependências administrativas. No piso seguinte, as zonas expositivas do volume principal são destinadas ao tema da “*água como ciência*”, sendo que a este nível se inicia um percurso exterior, porém, coberto ainda pela *pala*, que liga os três edifícios do museu, através de uma rampa que percorre as zonas expositivas de cada volume, chegando finalmente a cobertura. Embora construídos independentemente, os volumes são unificados através desta rampa e da cobertura - espelho de água.





No último piso a exposição é destinada ao tema “*água e o mundo*”, sendo que este espaço usufrui da luz do topo através das claraboias da *Pala*. Desta forma consegue-se uma atmosfera interior aparte, onde a luz filtrada pela água transforma o próprio teto num elemento escultórico.

Todos os espaços de serviço ou de vocação pública mais internalizada encontram-se no volume administrativo- espaços para eventos/workshops, uma área de exposições temporárias, zonas de oficinas de trabalho e no último piso uma *biblioteca da água*, que aproveita a vista deslumbrante da frente ribeirinha.

Desta forma os três edifícios revelam-se como umas caixas de luz, assumindo uma construção baseada numa fachada de vidro dupla que permite entradas de luz lateral: a luz que perpassa o espaço será uma luz difusa, que invade os pisos do museu nas zonas laterais das paredes. A fachada, de vidro translúcido, propaga luz, tanto do interior, como também do exterior, tornando-se parte dinâmica do próprio edifício e variando consoante a luminosidade do dia, o tempo, a temperatura e o contexto. Tendo uma estrutura autoportante, a fachada de cada volume é completamente independente do volume em si e tem como suporte do vidro exterior e interior uma estrutura metálica. Com efeito, esta segunda pele envolve os volumes em betão, motivando a existência de uma parede membrana que contém as escadarias. O objetivo das várias circulações “entre paredes” é o desejo de criar espaços polivalentes, que podem ser apropriados de várias maneiras e usados de forma independente.

Os grandes planos de vidro que envolvem os núcleos do museu, transmitem a ideia de continuidade entre o “dentro” e o “fora” (mais do que o simples binómio interior/exterior), relacionando e desvendando a Junqueira ao Tejo. As transições espaciais “dentro-fora”, “em cima-em baixo”, pretendem re-estabelecer, através deste novo espaço público, as relações entre a Cidade e a Frente Ribeirinha.

Ao longo do processo de desenvolvimento deste projeto, a materialidade/estrutura do edifício constituiu um ponto essencial de análise e estudos das várias alternativas que se foram experimentando, sempre a procura de criar um objeto leve, uma cobertura que parece “levar”, em vez de “assentar”. Sendo assim, a pala, apresenta-se como uma cobertura de escala monumental, sendo suportada pelos volumes de vidro com paredes estruturais e por esbeltas colunas metálicas que contornam os três núcleos do Museu. A pala é assim representada por uma chapa metálica constituída por um conjunto de vigas trapezoidais de metal (nas duas direções- horizontal e vertical) nas quais assenta o espelho de água com percursos e zona de estar, onde o plano de água é pretexto para uma zona expositiva exterior do Museu. Assim, a cobertura ganha um forte carácter de identidade própria e em especial com a paisagem da água próxima.

De modo a assegurar a limpidez da água superior e a sua decantação, os processos utilizados podem variar: desde o uso de um sistema de filtração a par de um sistema de tratamento de água semelhante ao das piscinas, até à intervenção, mais leve, de eliminação de algas verdes através de tratamento por raios ultravioletas (UV).

Para a finalidade do projeto reservou-se uma área técnica de modo a integrar os equipamentos, devidamente dimensionados, que componham o conjunto de tratamento no caso de este ser mais exigente, como sejam a bomba de circulação (e bomba redundante), um sistema de filtração associado por sua vez ao sistema de tratamento de água, neste caso mantendo a limpidez e evitando a chamada “turbidez”.Acaso a coloração verde que algumas algas vão conferindo à água seja considerado um fator disruptor, inclui-se a possibilidade de um tratamento simples por raios UV.

Os elementos de decantação são, neste caso, os mais difíceis de instalar e de prever, sendo que os captadores podem variar. Como nos encontramos perante um “lago” (superior) de pequena profundidade, os decantadores, a existirem, comunicam diretamente com uma câmara de captação para condução da água até aos motores-bomba promovendo espaçadamente, circulação e purificação da água, mas de forma atenuada.

O acesso a cobertura – espelho de água – integra várias opções: a partir da Rua da Junqueira, mediante uma grande rampa (espaço de passagem, mas também de estar), através do interior do Museu com a rampa interior, através de uma ponte, que começa o seu percurso no Rio Tejo, subindo devagar até ao nível da água da Pala. O percurso pode ser feito ao invés, através de um gesto natural, de descida, até ao leve toque com a água do rio. Para além dos aspetos funcionais, patenteia-se o entendimento e as relações que este novo espaço público estabelece. O projeto possui características únicas, que sublinham a sua particularidade no contexto geral; mas também contém características comuns a outros, afirmando uma forma tipológica, por muito subtil que seja. Com efeito, a coerência entre o pensamento, o discurso e a forma arquitetónica são fatores essenciais, visto que o resultado final é um objeto polivalente, com uma liberdade funcional que permitirá, no futuro, sem hibridizações mas antes por meio da flexibilidade estrutural, alterar a sua utilização, mantendo a forma, o discurso e a relação física entre as componentes da paisagem e continuando a incorporar o desejo de “promenade”.

## 5.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto do projeto urbano desenvolvido, de requalificação do Vale do Rio Seco e da criação de um Parque Natural que fecha o anel verde de Lisboa, tal como defende o Gonçalo Ribeiro Telles, o Museu da Água inser-se como “*remate*” deste Parque e ligação do mesmo com o Tejo.

Após a análise da evolução da cidade de Lisboa e da sua estreita ligação com o Tejo, definiu-se a relação da cidade com a água, onde o espaço público das frentes ribeirinhas caracteriza a cidade; a sua forma e identidade. No presente, a cidade encontra-se numa fase de grandes alterações ao nível urbanístico: processos de reabilitação da frente ribeirinha de Lisboa, requalificação do Terreiro do Paço, Ribeira das Naus e a construção do novo Terminal de cruzeiros. Os processos de redefinição e desenho da zona ribeirinha terão que ser adaptados às necessidades de uma cidade moderna, que reconhece no rio a sua identidade. É neste sentido, dentro das premissas da atual sociedade de consumo, onde o turismo cultural se assume como atividade essencial e os museus como edifícios mediáticos, capazes de criar espaços públicos altamente qualificados, que surge o desenvolvimento desta proposta para um Museu da Água como lugar de encontro entre a Cidade e o Rio.

A ideia de flexibilidade vem acrescentar valor ao Museu a longo prazo. A forma do edifício poderá proporcionar diversas apropriações e usos com um mínimo de alteração do espaço. Assim, o projeto apresenta-se como a criação de um objeto dinamizador da vida urbana, como elemento relacional entre o meio natural e o meio contruído (rio-cidade) e entre as pessoas.

Trabalhando sobre esta fronteira entre a terra e a água, o Museu da Água enquanto lugar urbano, apresenta um sistema de espaços e percursos públicos, de encontro, partilha e integração, que vem reestruturar o carácter de remate do Parque do Rio Seco desenvolvido na proposta urbana e de (re)estabelecer relações entre a Cidade e o Tejo. O seu programa remete para a memória/presença da água como elemento natural (que da vida ao ‘verde’) e a sua expressão arquitetónica acentua ainda mais a presença da memória do lugar.

Ao qualificar este lugar espetante, o ‘vazio’ torna-se espaço público habitável. Neste contexto o projeto constrói-se como um somatório das relações que cria – ao nível da cidade – como marco urbano, como lugar coletivo e de apropriação, que tem a vocação de (re)equilibrar as relações entre natural e construído, entre barreiras e fronteiras, entre espaços fixos e de fluxos. Aqui a memória é reencontrada/recriada através do uso do espaço e das vistas. Horizontes.



## 6. FONTES BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Pedro - 2007 *Palácios da Memória II, vol I* - Lisboa: FAUTL

ALMEIDA, Justino Mendes - 2002 *De Olissipo a Lisboa*- Estudos olissiponenses, Lisboa: Cosmos

AGUIAR, José - 2002 *Cor e cidade histórica- Estudos cromáticos e conservação do património* - Porto: FAUP

AURELI, P. V. - 2011 *The possibility of an absolute architecture* - Cambridge: The MIT Press

AYMONINO, Carlo - 1984 *O significado das cidades* - Lisboa: Presença

BALULA L. - 2011 *Planejamento urbano, espaço público e criatividade. Estudos de caso: Lisboa, Barcelona, São Paulo* - Cadernos Metrópole : Vol. 15, nº 25

BENÉVOLO, Leonardo - 1981 - *Historia de la Arquitectura Moderna* - Barcelona: Gustavo Gili

BOHIGAS, Oriol - *Contra la Incontinencia Urbana: Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad* - Barcelona: Electa, 2004

BLUTEAU, Rafael - 1712-1728 *Vocabulário Portuguez e Latino*

CAETANO, Carlos - 2002 *A Ribeira de Lisboa* - Lisboa

CALVINO, Italo - 2003 *As Cidades Invisíveis* - Lisboa: Editorial Teorema

CARUSO, A. - 2008 *The Feeling of Things* - Barcelona: Ediciones Polígrafa

CHALINE, C. (dir.) - 1994 *Ces ports qui créèrent les villes* - L'Harmattan, Paris

CHOAY, Françoise - 1969 *The modern city: planning in the 19th century* - New York: 1969

CML - 2012 *LX-Europa 2020* - Lisboa no quadro do próximo período de programação comunitário, Lisboa: CML



CULLEN, Gordon - 1971 *Paisagem Urbana* - Lisboa: Edições 70, 2010

CUSTÓDIO Jorge -1994 *Reflexos da industrialização na fisionomia e vida da cidade. O mundo industrial na Lisboa oitocentista* in O Livro de Lisboa - coord. Irsalva Moita, Lisboa

DIAS, Manuel Graça - 2011 - *A Arquitectura como uma arte que contém o útil* in Manuel Graça Dias, *Arte, Arquitectura e Cidade* - Lisboa: Parceria A. M. Pereira

FRAMPTON, K.- 2009 - *Megarform as Urban Landscape* - [pdf] disponível em:<[http://infotechmfp.files.wordpress.com/2012/03/kframpton\\_megaform-as-urban-landscape.pdf](http://infotechmfp.files.wordpress.com/2012/03/kframpton_megaform-as-urban-landscape.pdf)>

FARIAS, Agnaldo A. Caldas (org.) - 1989 - *Sobre o Conhecimento* - São Carlos :ESC-USP

FERREIRA, V. M. - 2004 *O fascínio da cidade – Memória e projecto da urbanidade* CET ISCTE Ler Devagar, Lisboa

FERREIRA, António Fonseca, SALGUEIRO, Teresa Barata - 2000- *As cidades: hoje e amanhã* - Lisboa

GREGOTTI, Vittorio - 1995 *Vittorio Gregotti & Associates* - Bolonha: Rizzoli

GOMES, Paulo Varela - 2009 *Expressões do neoclássico* - col. Arte Portuguesa (dir. Dalila Rodrigues), FUBU

GRANDE Nuno - 2009 *Museumania, Museu de Hoje, Modelos de Ontem* - Porto: Público : Fundação Serralves

HAJER, M. e DASSEN, T. - 2014 *Smart about cities – Visualising the challenge for 21st century urbanism* - NAI010 publishers / PBL publishers

HERTZBERGER, Herman - 1991 *Lessons for students in architecture* - Rotterdam

HERTZBERGER, Herman - 2000 *Space and the Architect, Lessons in Architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers

HERZOG, Jaques - 1989 - *The city and its state of aggregation* - in Quaderns deArquitectura y Urbanisme, nº183 , Col·legi deArquitectes de Catalunya

- HOWARD, Ebenezer - 1902 *Garden Cities of Tomorrow* - Londres
- HUDSON, K. - 1975 *A Social History of Museums* Macmillan
- HUYSEN, Andreas - 1996 *Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa* - In: Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ
- HEIDEGGER, Martin - 1954 *Construir, Habitar, Pensar - Bauen, Wohnen Denken. In: Derselbe, Vorträge und Aufsätze. Stuttgart: Neske 7*
- INDOVINA, Francesco - 2001 *Geologia da insegurança urbana*, in *Cidades*, n. 2
- JORGE, Gorjão - 2007 *Lugares em Teoria* - Lisboa
- KOOLHAAS, Rem, trad. Jorge Sainz (1978) *Delirio de Nueva York: Un manifesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona. Gustavo Gili, 2004.
- KOOLHAAS, Rem. Três Textos sobre a cidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010
- KOOLHAS, Rem, MAU, Bruce. S,M,L,XL, Roterdão: 010 Publishers, 1995
- KUBLER, George - 1996 *The Shape of Time: Remarks on the History of things* - Jack Frlam (ed), Robert Smithson, The Collected Writings, Berkeley e Los Angeles: The University of California Press
- LOUSA, A. Object-City. Coimbra: Tese de Doutoramento em Teoria e Historia da Arquitectura no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009.
- LYNCH, Kevin (1981) *A boa forma da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LYNCH, Kevin .(1960) *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1999
- MATEUS, José - 2007 *Vazios Urbanos - Trienal De Arquitectura De Lisboa 2007* Lisboa : Caleidoscópio
- MOREIRA, João G. S. A presença da arquitectura como enclave. Tese de mestrado não publicada. Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2013.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1996) *L'art du lieu - Architecture et paysage*,

permanence et mutations. Paris: Le Moniteur

PEREIRA, LUIZ Valente - 1987 *Reabilitar o Urbano ou como Restituir a Cidade à Estíma Pública*, - ed. LNEC, Lisboa, P.3

PEREIRA, Paulo - *O Modo Gótico*

PEREIRA, Paulo - 2014 *Edifícios Discretos* - Lisboa 2014 academia.edu

PEREIRA, Paulo -2014 *Oitocentos, vol V da col. "Decifrar a Arte Portuguesa, Circulo de Leitores"*- Lisboa

PEREIRA; v. CARITA, Hélder - 2002 *Lisboa Manuelina* - SENOS, 2002

PEREIRA, Paulo - 2006 *A monumentalização do insólito ou o património na era supermoderna in Património Edificado, Pedras Angulares* - Lisboa, Aura, 2006

PORTAS, Nuno - 1968 *A cidade como Arquitectura: Apontamentos de método e crítica*. Lisboa

PROENÇA, Sergio Barreiros - *Os Elementos Urbanos* - Lisboa

RÉMY, Jean e VOYÉ, Liliane - 1997 - *A Cidade: Rumo a Uma Nova Definição?* Porto, Afrontamento

RIBEIRO, Mário de Sampayo - 1939 *Do Sítio da Junqueira*

RICOEUR-TEMPS ET RÉCIT, Paul, Tome. - 1983 *I. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Editions du Seuil

RISCO - *Centro Cultural de Belém* - Disponível em: <[http://www.risco.org/pt/02\\_10\\_ccb.jsp](http://www.risco.org/pt/02_10_ccb.jsp)>

ROCHA, Paulo Mendes - 1986 "*Exercício da Modernidade*" (depoimento a José Woff) in: Revista Arquitectura e Urbanismo. São Paulo, Pini, n.2

ROSSI, A. - 1966 - *A Arquitectura da Cidade* - Lisboa: Edições Cosmos, 2001

ROWE, C., Koetter, F. - 1978 - *Collage City*- Cambridge: MIT Press

SEGAWA, Hugo 1995 - *Arquitetura modelando a Paisagem* - in: Revista Projeto.

São Paulo, Arco Editorial, n.183

SEIXAS, José de Figueiredo - 1760 *Tratado da Ruação para Emenda das Ruas, das Cidades, Vilas e Lugares deste Reino* - Lisboa

SIEBER, Tim - 2008 *Ruas da Cidade e a Sociabilidade Pública: Um Olhar a Partir de Lisboa*, CORDEIRO, Graça Índias

SITTE, Camillo - 1889 - *City Planning According to Artistic Principles* - Austria

VIDAL, Frédéric - 2008 - *A Rua - espaço, tempo, sociabilidade*

ZEVI, Bruno - 1918 *Saber ver a Arquitectura* - São Paulo: Martins Fontes, 5ª ed., 1996

ZUMTHOR, Peter, Kunsthau Bregenz - 2007 *Kunsthau Bregenz im den Auto-ren* - Áustria

ZUMTHOR, Peter - 1998 - Peter Zumthor, A+U Publishing, Tokyo

## DOCUMENTOS ELETRÓNICOS

CML, Câmara Municipal de Lisboa

Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/historia>

Acedido a: 15 de Decembr de 2015, 13:09

MARQUES, A.H. de Oliveira, A evolução de Lisboa

Disponível em: [http://www.urv.cat/dgeo/media/upload/arxiu/Lisboa/02\\_encuadre\\_historico.pdf](http://www.urv.cat/dgeo/media/upload/arxiu/Lisboa/02_encuadre_historico.pdf)

Acedido a: 3 de Janeiro de 2016, 18:04

OLISIPOENESES, Gabinete de estudos

Disponível em: [http://geo.cm-lisboa.pt/ Gabinete de estudos olisiponenses](http://geo.cm-lisboa.pt/Gabinete%20de%20estudos%20olisiponenses)

Acedido a: 10 de Janeiro de 2016, 15:41

KOOLHAAS, Rem, ZENGHELIS, Elia, Conferência na AAschool Londres, 1976

Disponível em: <http://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=823>

Acedido a: 10 de Novembrode 2015, 12:10





## **7. ANEXOS**

**ANEXO 1. Documentos referenciados no escrito**

**ANEXO 2. Cartografia e iconografia histórica**

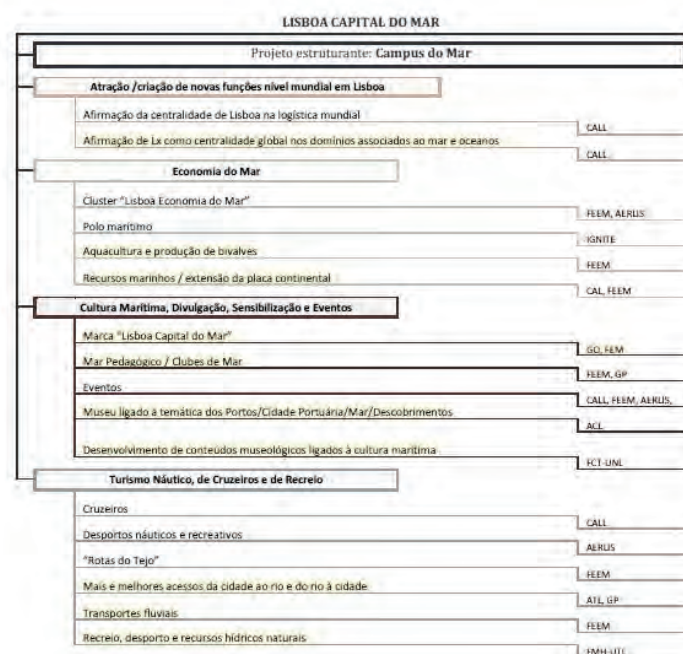
**ANEXO 3. Processo Desenhado**

**ANEXO 4. Maquetes**

**ANEXO 5. Paineis Síntese**



## ANEXO I. Documentos referenciados no escrito



## 3. Principais parceiros a envolver

- Fórum Empresarial do Mar
  - Empresas multinacionais localizadas/a localizar em Lisboa
  - Associações empresariais
  - Porto de Lisboa
  - Entidades do Sistema Científico e Tecnológico Nacional – Universidades, Centros de Investigação, Laboratórios de Estado
  - Escolas
  - Câmara Municipal de Lisboa
- **Museu ligado à temática dos Portos/Cidade Portuária/Mar/Descobrimentos** (por ex.ª. na Frente Ribeirinha) – O Porto de Lisboa tem um vasto espólio armazenado, que tem vindo a ser catalogado e identificado (desmaterializado) e que poderá constituir um acervo interessante para um museu relacionado com esta temática. Paralelamente, deverá capitalizar-se com a história e a memória dos Descobrimentos portugueses.
  - **Desenvolvimento de conteúdos museológicos ligados à cultura marítima** – Por exemplo, conceção de um sistema que conjugasse toda a literatura relativa aos descobrimentos com os locais da cidade de Lisboa (ou além mar) onde os acontecimentos relatados se deram. Outro exemplo, desenvolvimento de uma viagem sobre os locais por onde passam os Lusíadas, ou a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto, com imagens, vídeos, mapas (da época, recentes, de filmes, etc.).

Extratos do documento LX-Europa 2020, publicado em Maio 2013.

# PROJECTO URBANO CENTRO DE CONGRESSOS DE LISBOA

PLANO DE PORMENOR EM MODALIDADE SIMPLIFICADA  
PROPOSTA DE PLANO

AGOSTO 2008

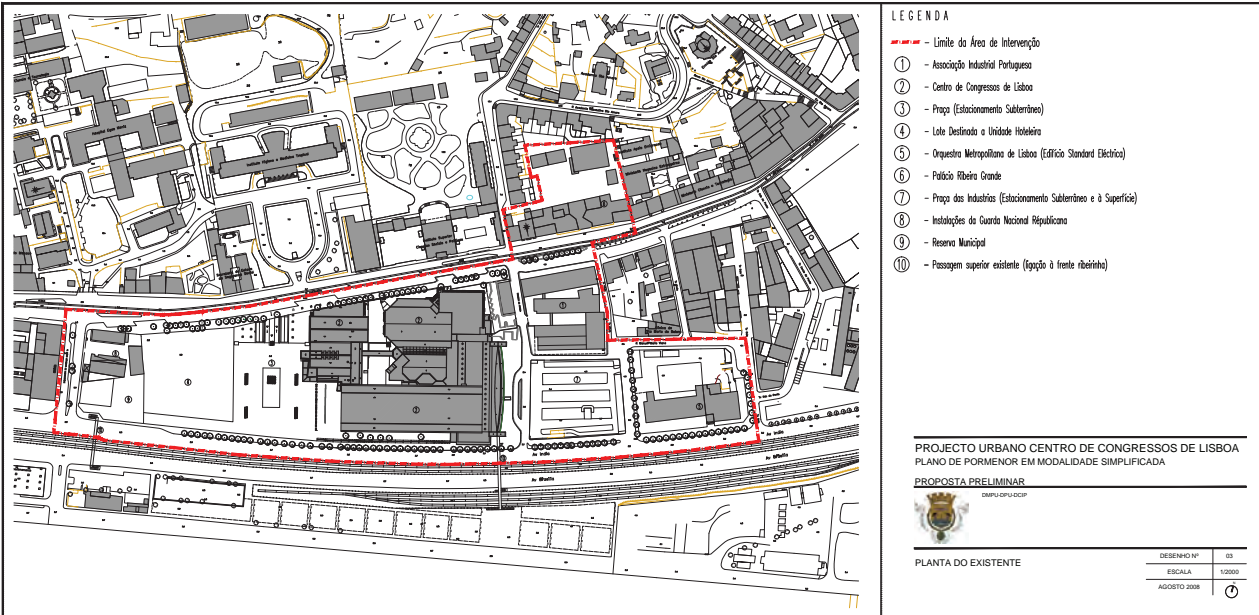
## PEÇAS DESENHADAS E QUADROS PARA EFEITOS DE REGISTO PREDIAL

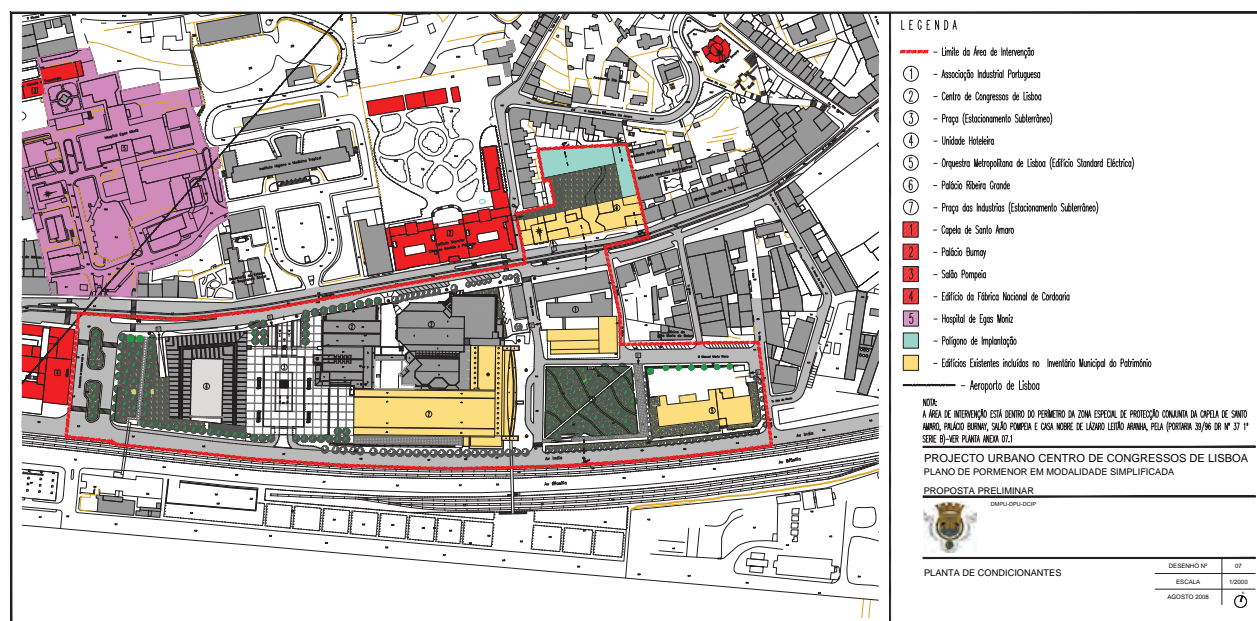
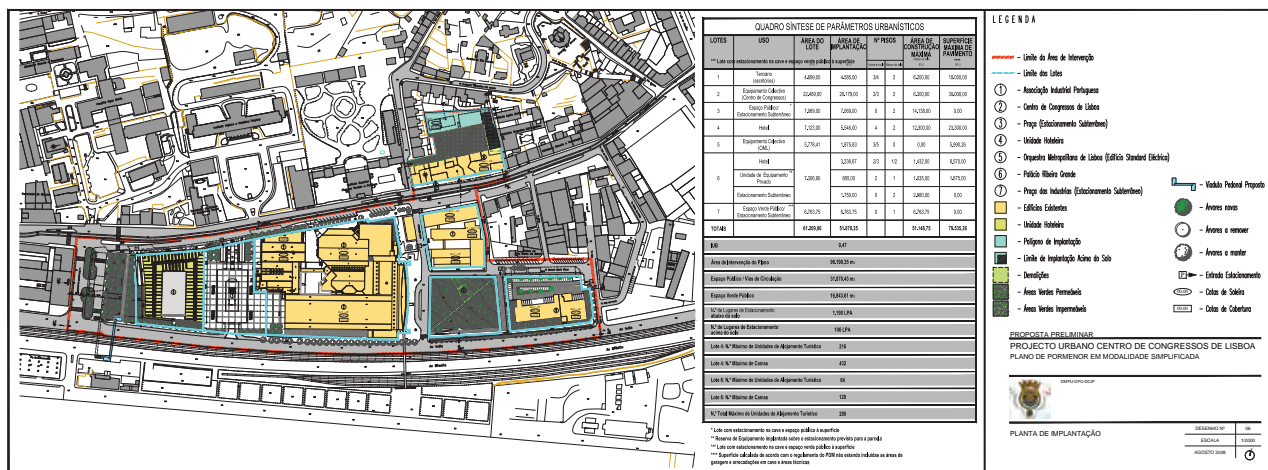


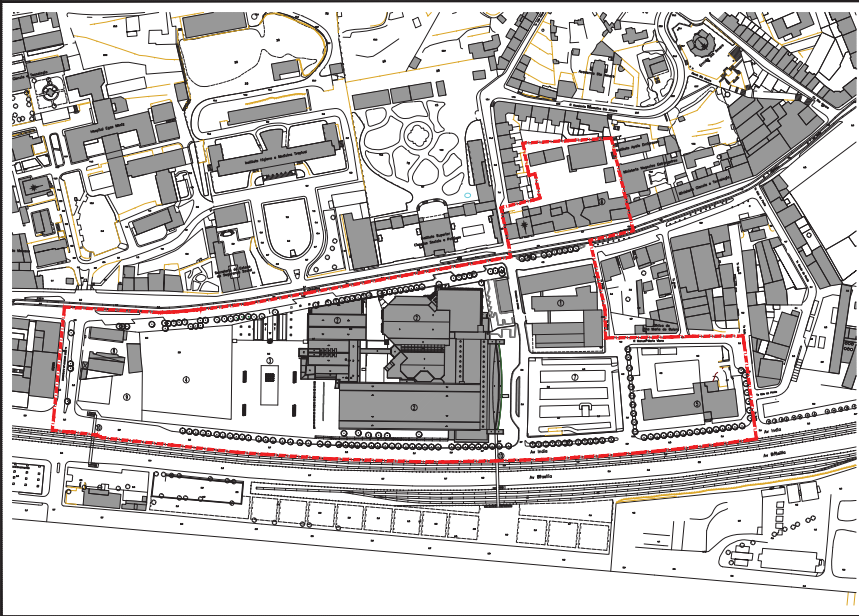
DMPU / DPU / DCIP











LEGENDA

- Limite da Área de Intervenção
- ① - Associação Industrial Portuguesa
- ② - Centro de Congressos de Lisboa
- ③ - Praça (Estacionamento Subterrâneo)
- ④ - Lote Destinado a Unidade Hoteleira
- ⑤ - Orquestra Metropolitana de Lisboa (Edifício Standard Elétrico)
- ⑥ - Palácio Ribeiro Grande
- ⑦ - Praça das Indústrias (Estacionamento Subterrâneo e à Superfície)
- ⑧ - Instalações da Guarda Nacional Republicana
- ⑨ - Resenha Municipal
- ⑩ - Passagem superior ocidental (Igreja à frente ribeirinha)

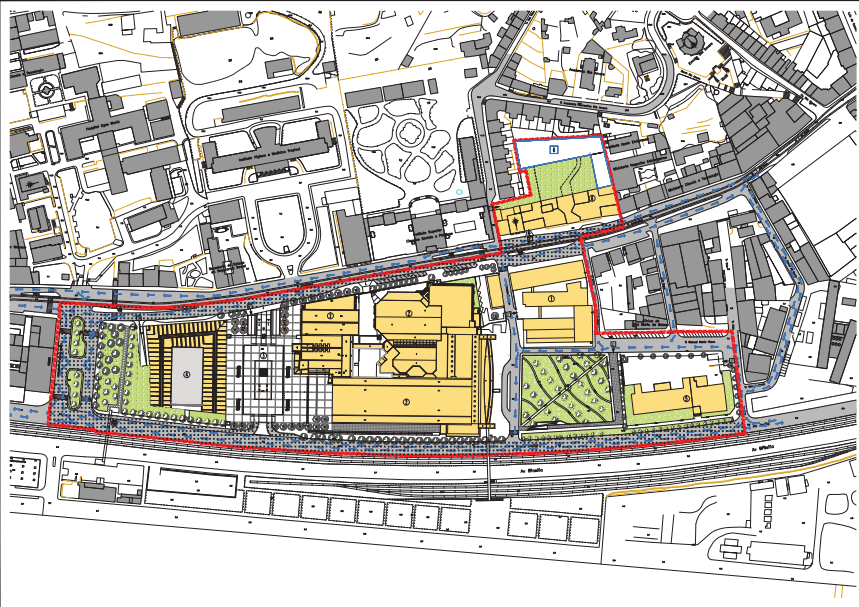
PROJECTO URBANO CENTRO DE CONGRESSOS DE LISBOA  
PLANO DE PORMENOR EM MODALIDADE SIMPLIFICADA

PROPOSTA PRELIMINAR



PLANTA DO EXISTENTE

DESENHO Nº	03
ESCALA	1:2000
AGOSTO 2008	①



LEGENDA

- Limite da Área de Intervenção
- ① - Associação Industrial Portuguesa
- ② - Centro de Congressos de Lisboa
- ③ - Praça (Estacionamento Subterrâneo)
- ④ - Unidade Hoteleira
- ⑤ - Orquestra Metropolitana de Lisboa (Edifício Standard Elétrico)
- ⑥ - Palácio Ribeiro Grande
- ⑦ - Praça das Indústrias (Estacionamento Subterrâneo)
- Circulação Automóvel
- Zona de novo Betuminoso de acordo com Relatório de Condições Ambientais e Acústicas
- ⑧ - Polígono de Implantação

PROJECTO URBANO CENTRO DE CONGRESSOS DE LISBOA  
PLANO DE PORMENOR EM MODALIDADE SIMPLIFICADA

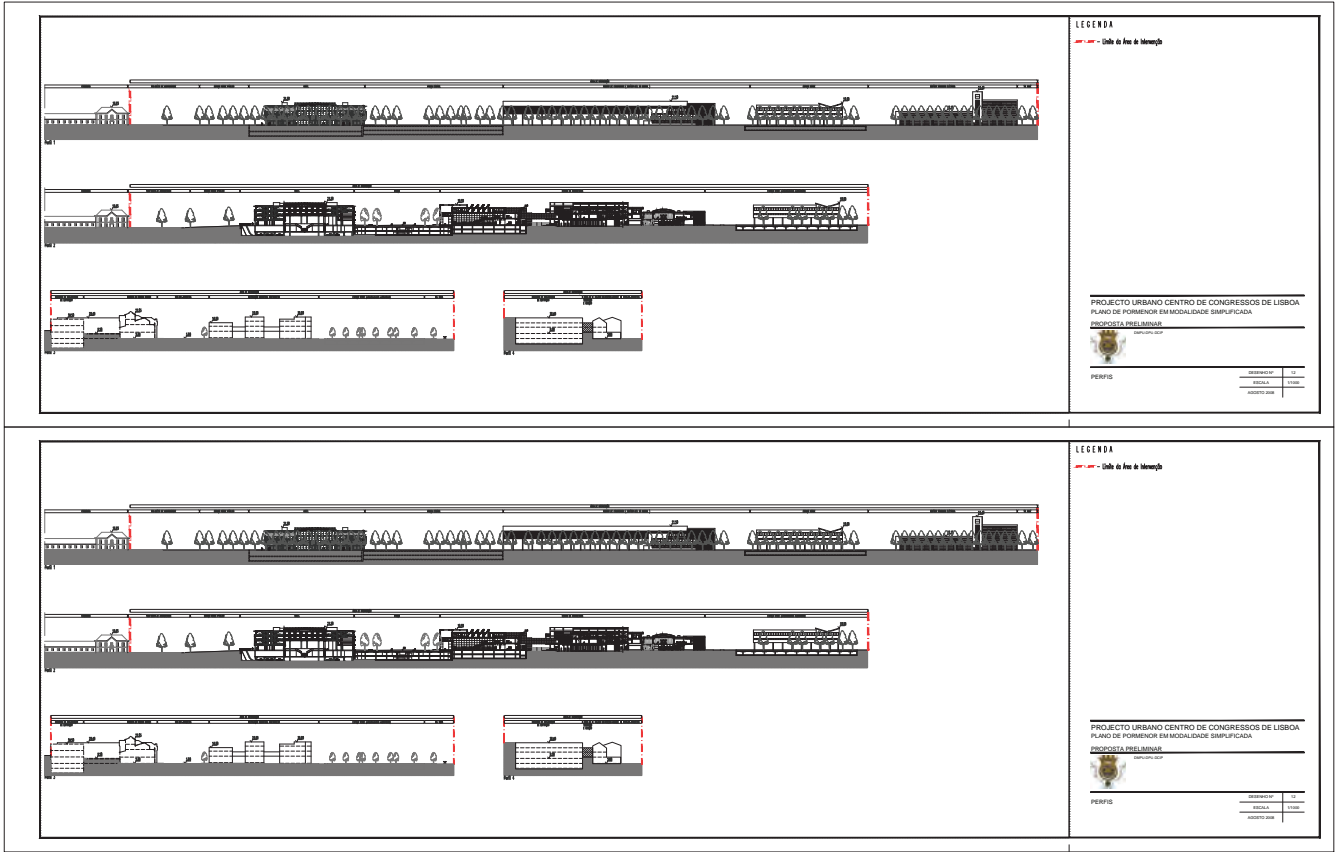
PROPOSTA PRELIMINAR



PLANTA DE REDE VIÁRIA

DESENHO Nº	03
ESCALA	1:2000
AGOSTO 2008	①



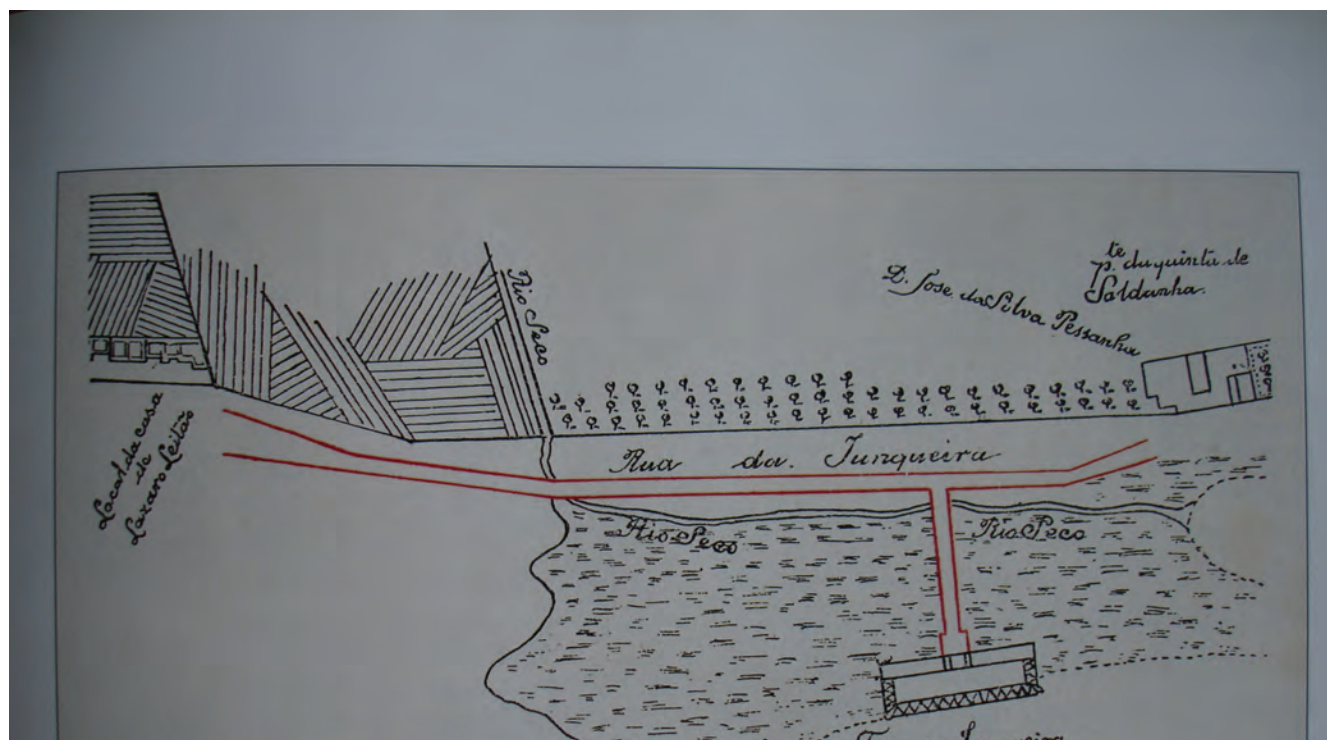




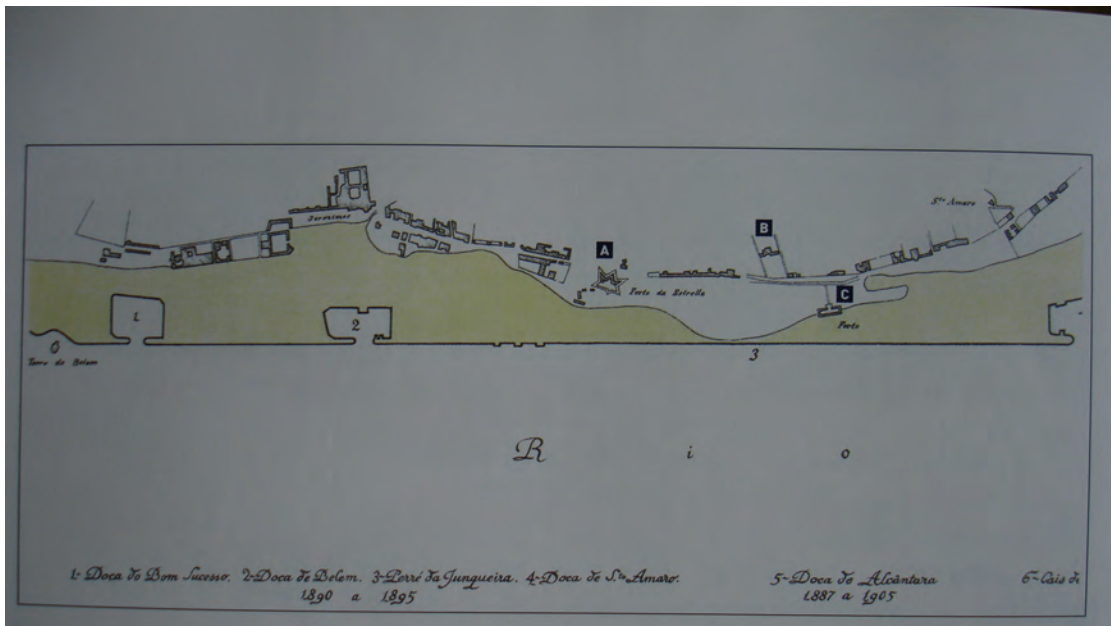


## ANEXO 2. Cartografia e iconografia histórica

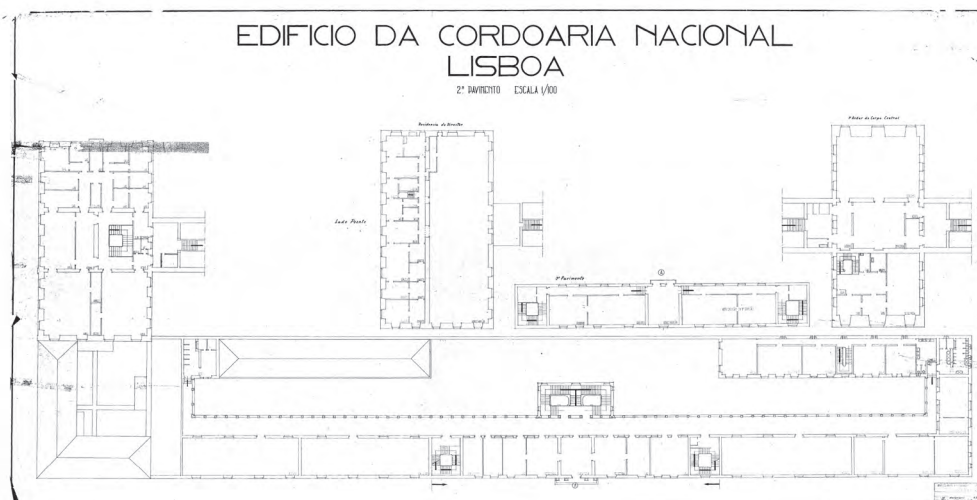
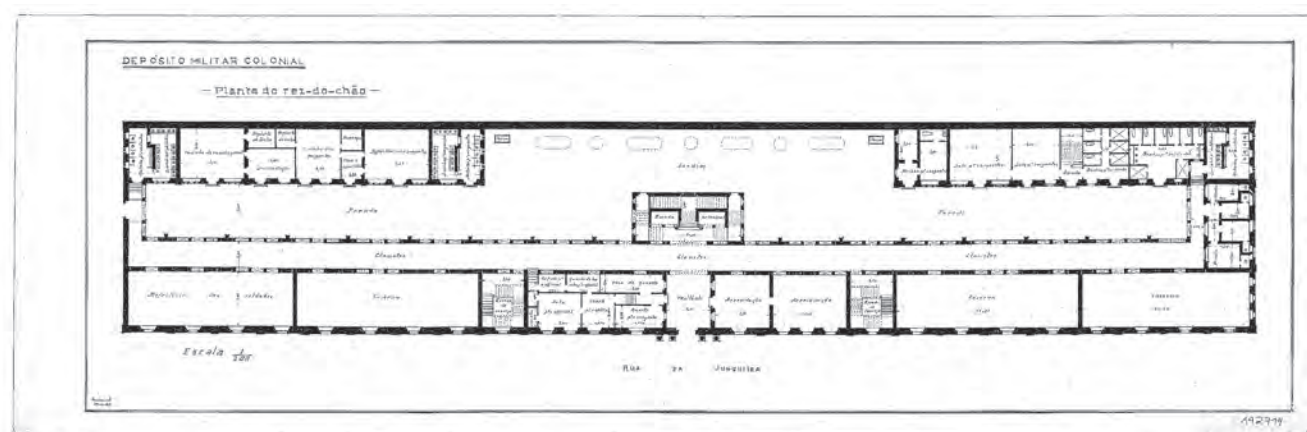
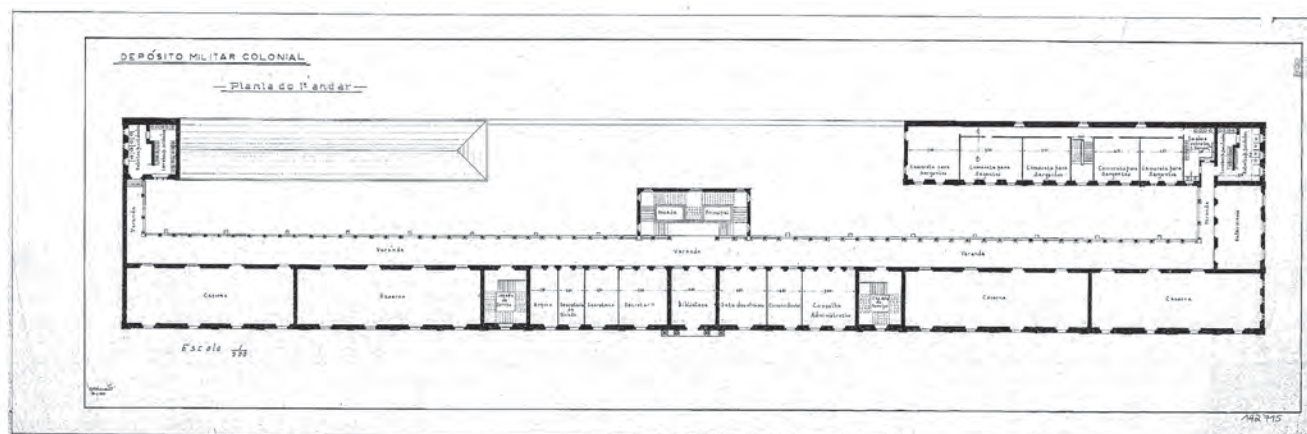




Forte de São João da Junqueira. Foto do início do século XX. Arquivo Diário de Notícias.

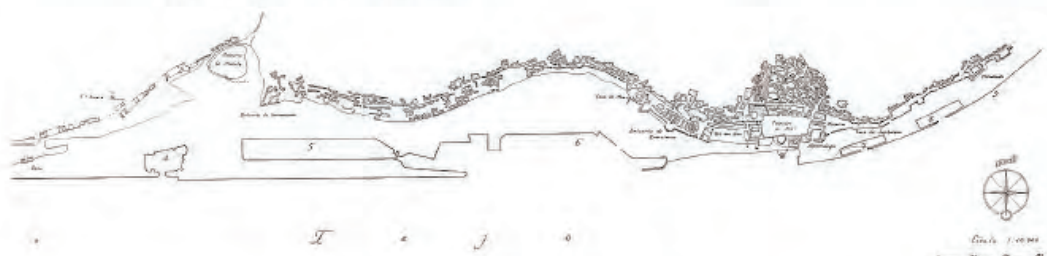








Orla Marginal da Cidade de Lisboa

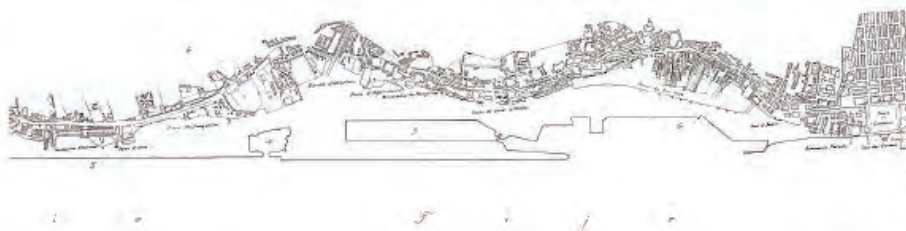


Page 30 of 30

[illegible]

Planta conhecida a 1775 durante no que seria o plano de Carlos Mardel e os  
trabalhos gráficos com a subdivisão de áreas portuárias adjacentes ao LG.

Ora Marginal da Cidade de Lisboa



*de H. de Graaf*

John A. Johnson  
1927 to 1947

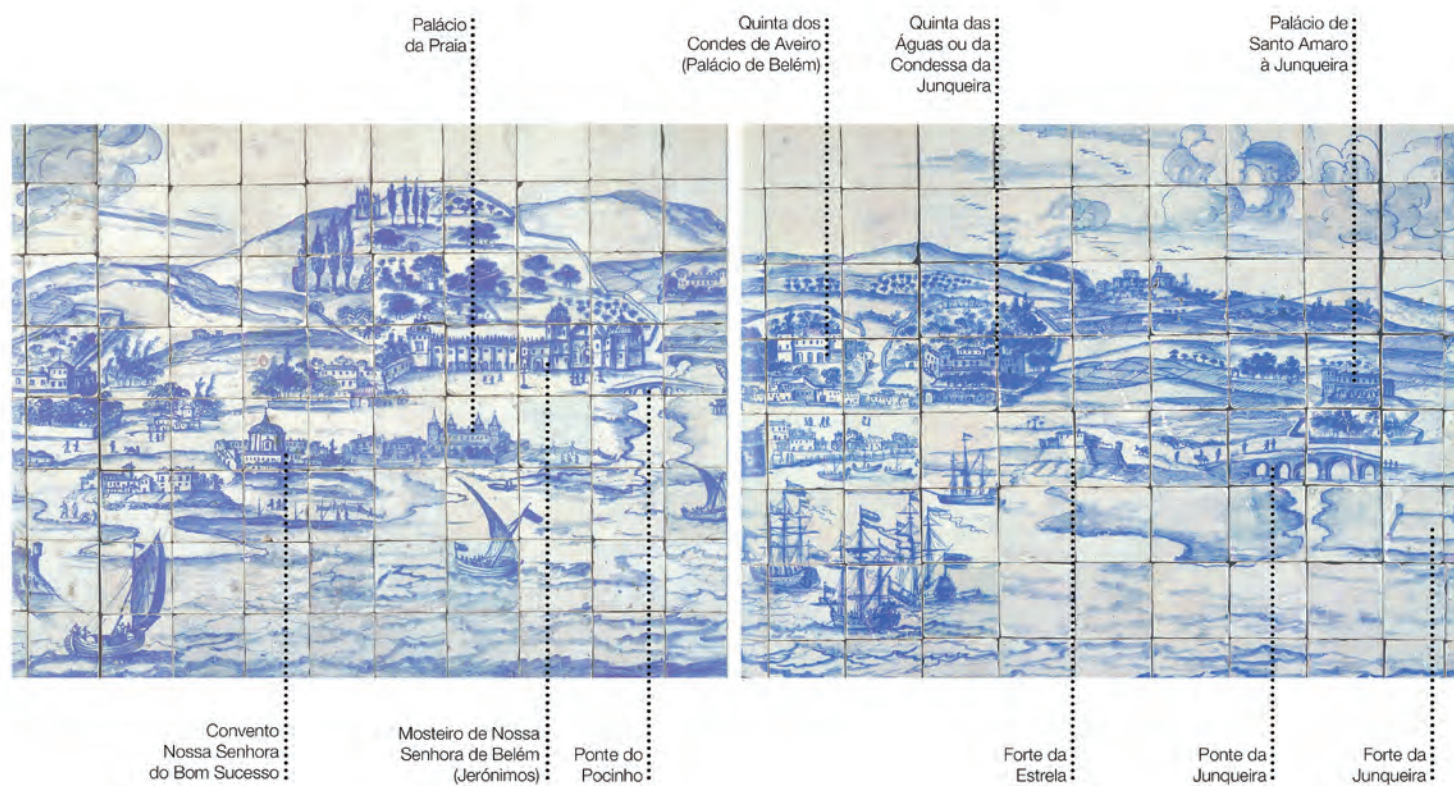
6-Casa do Mestre e da Aldeia. 7-Rua do Muro. 8-Praça do Terreiro do Paço. 9-Rua Nova da Santa Apolónia  
1402 = 1405

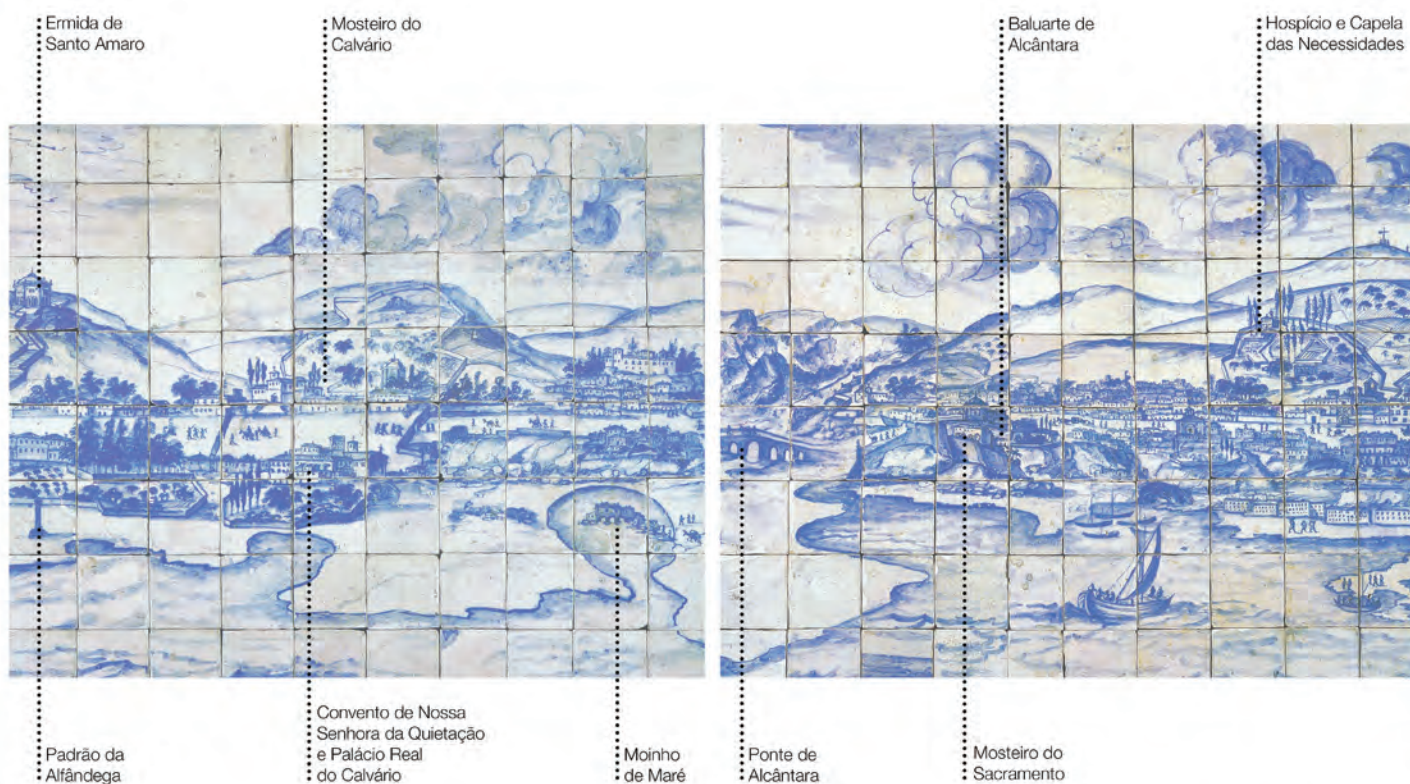
*Cyris psittacus*

1. Maquete de Lisboa antes do terremoto de 1755; executada por T. Villante, projectada e dirigida por G. de Matos Sequeira: 1955-1959, esc. 1/500.

2-3. Pormenor e planta de 1856 executada sob a direcção do Gen. F. Feque, com a sobreposição das obras portuárias efectuadas até 1960.







Parte do Painel de Azulejos  
Grande Vista de Lisboa 1700-1725  
Museu do Azulejo



### ANEXO 3. Processo Desenhado

*Os desenhos (...) funcionam bastante como fotografias, sendo embora necessariamente mais selectivos. No entanto, se a fotografia replica rigorosamente o visível, a partir de um determinado ponto de vista, um desenho representativo, pela própria impossibilidade de tudo representar, descreve as partes de uma vista que são significados para quem desenha.*

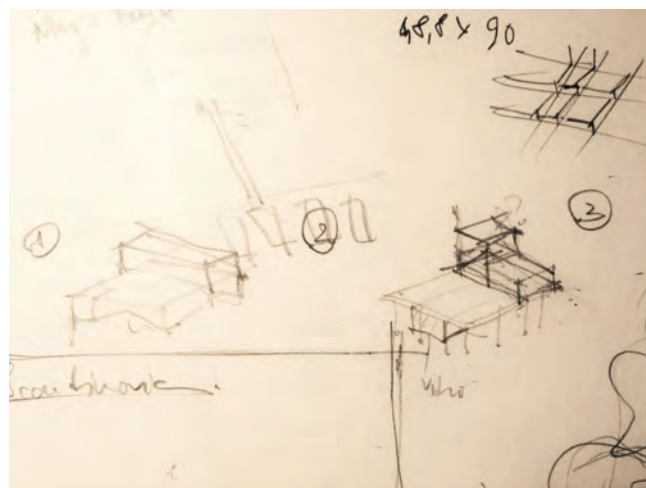
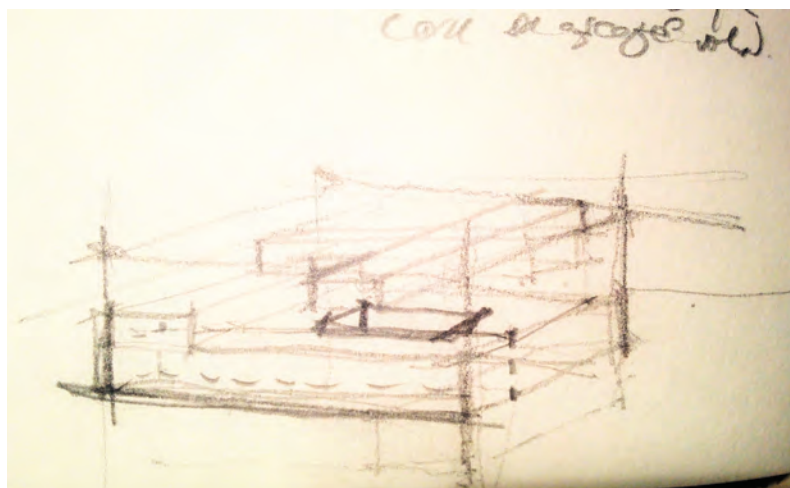
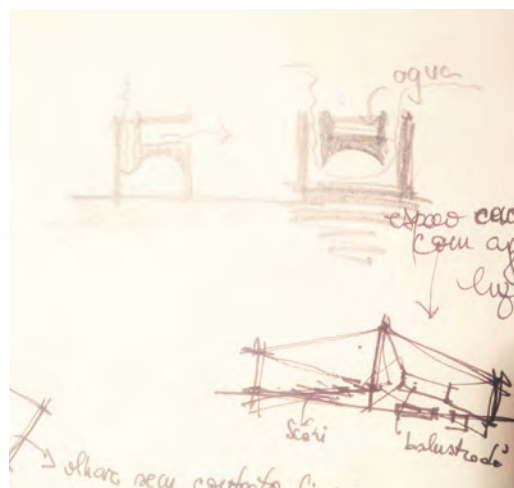
Jorge Spencer, *Um Ócio produtivo - Notas sobre os Desenhos de Viagem de José Neves*, FAUL, 4 de Abril, 2005.)

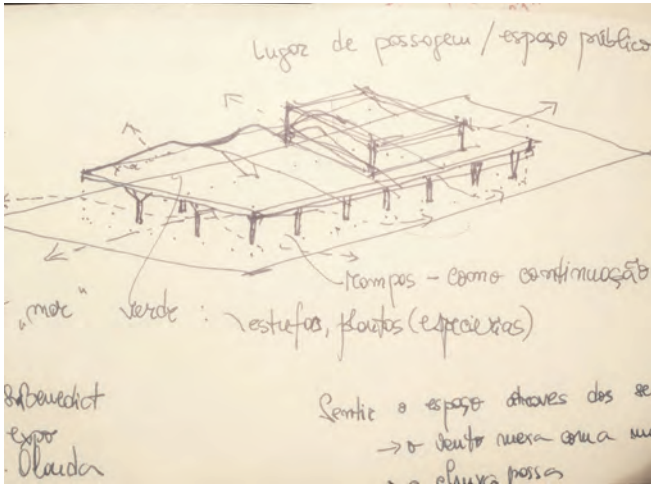
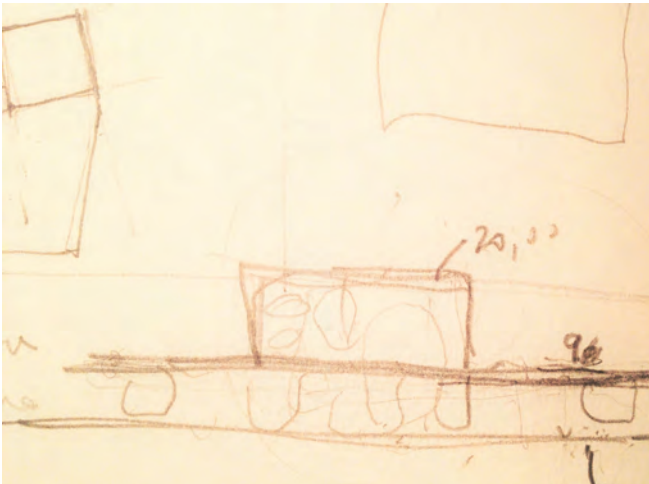
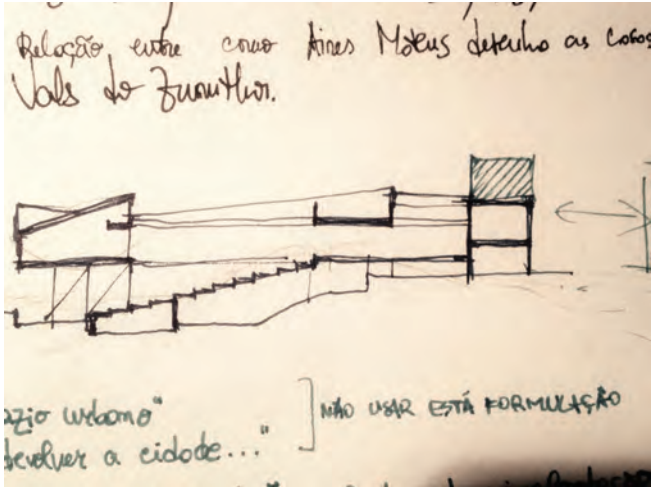
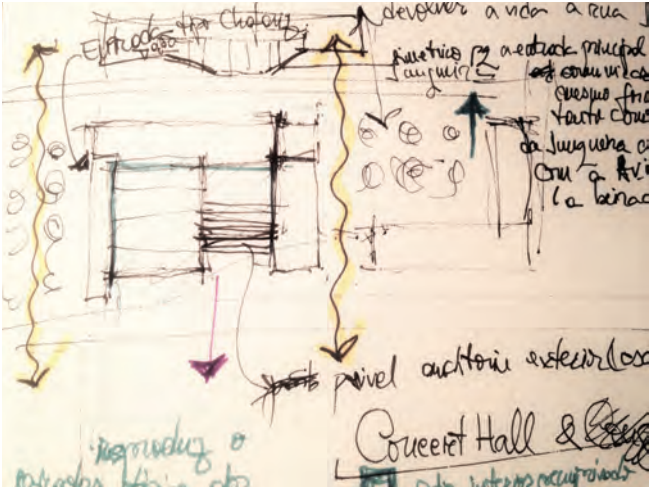


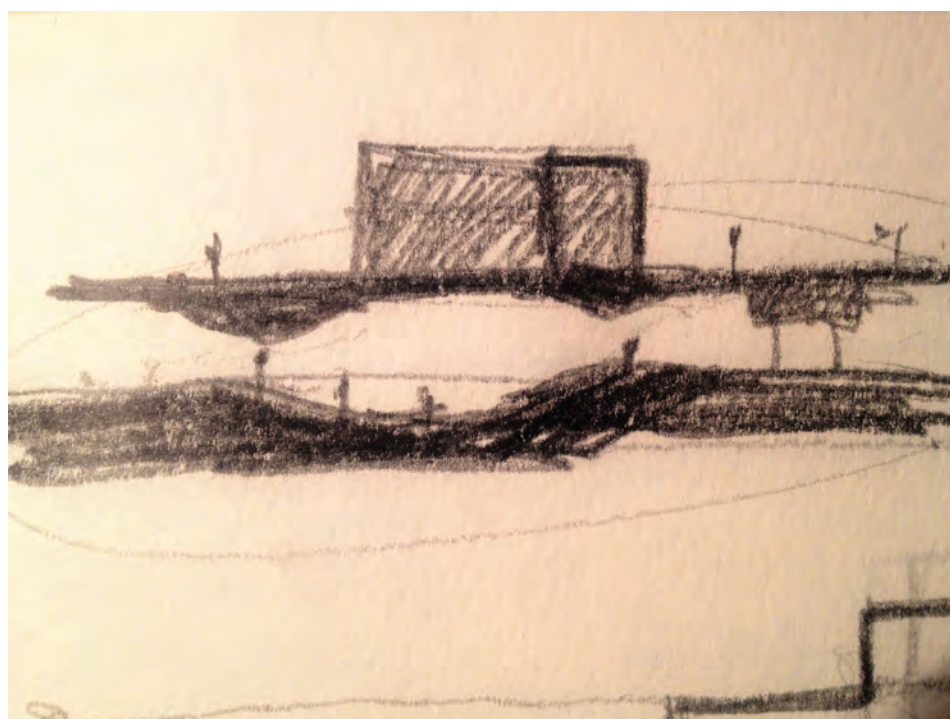




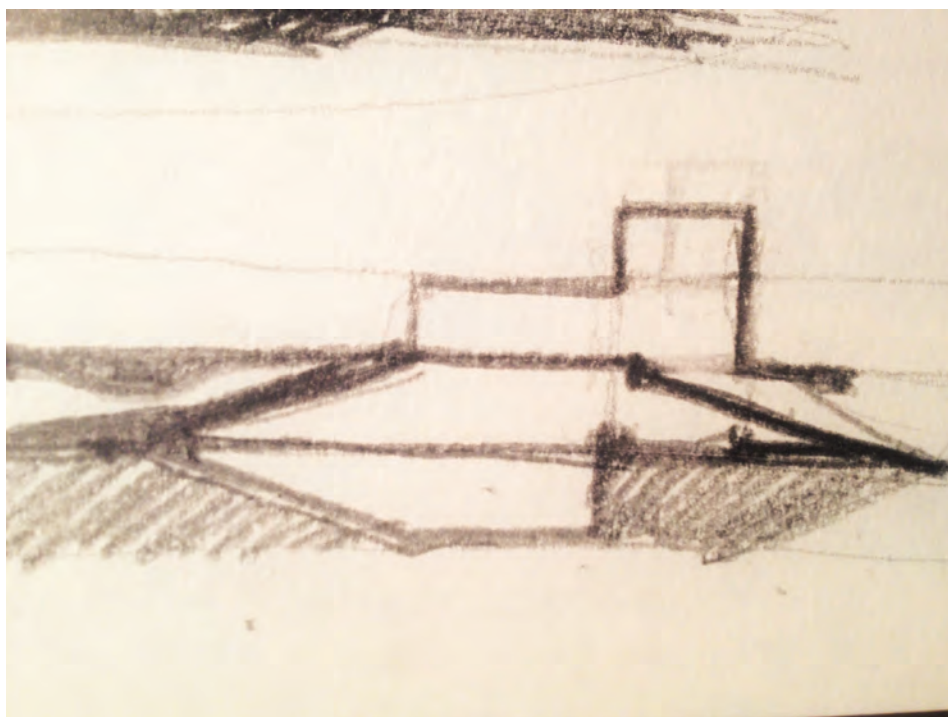
A Onda-elemento 'da água' dinâmico - interpretado como 'colina lisboeta'. Edifícios que refletem a luz da Paisagem  
(imagem elaborada pela autora)



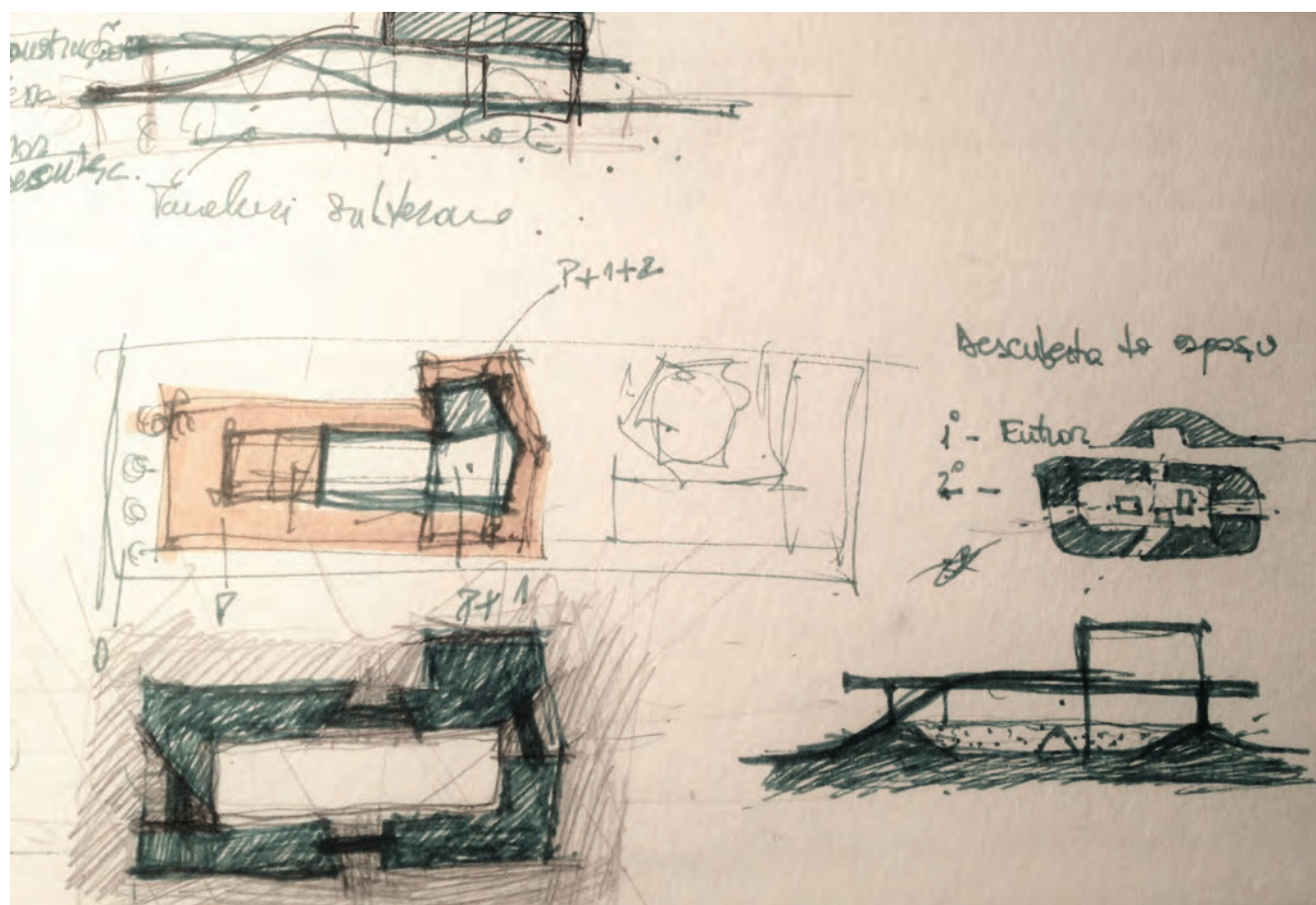


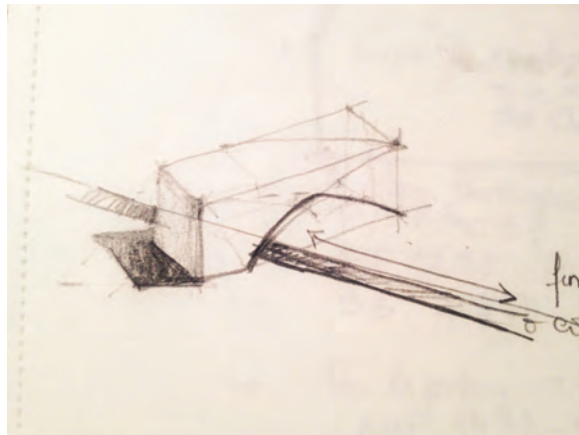
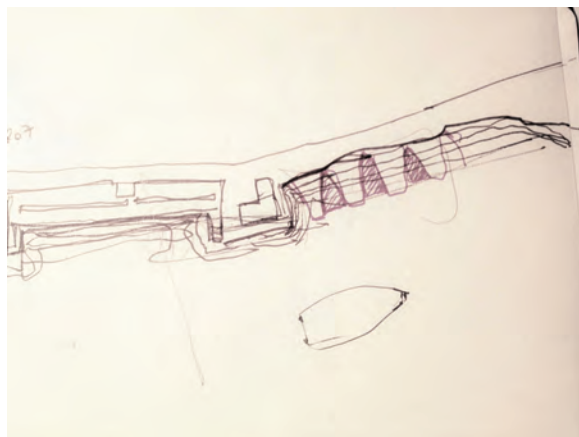
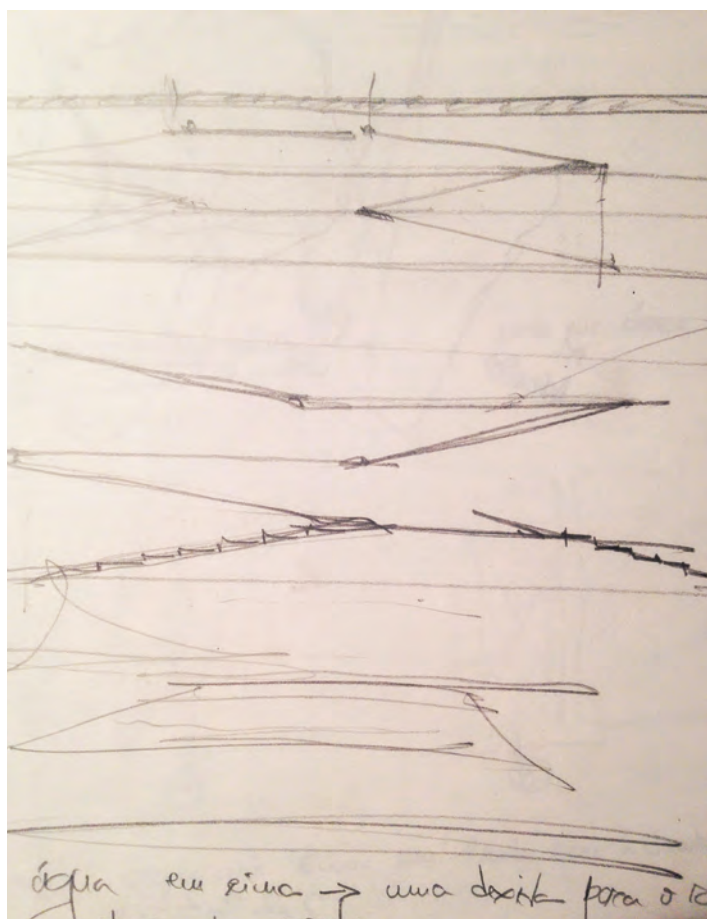


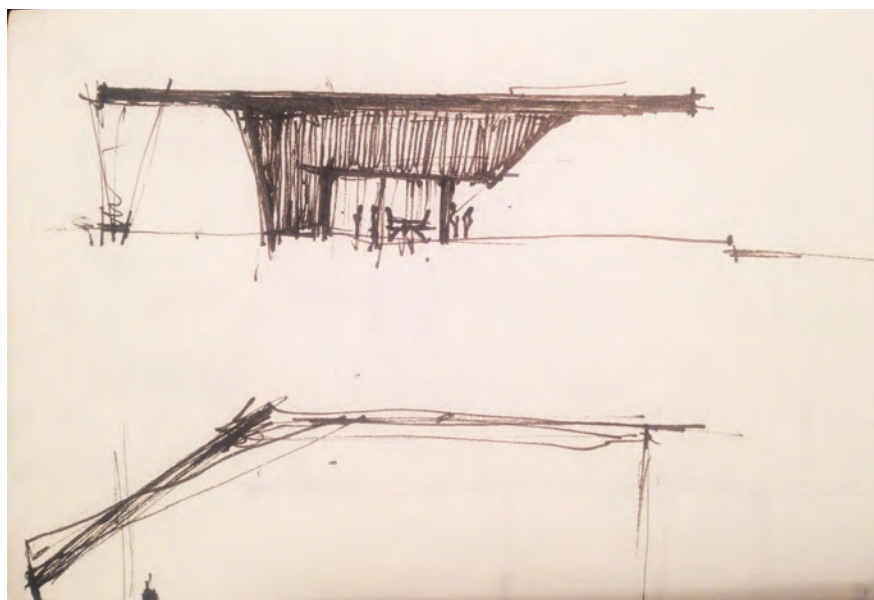
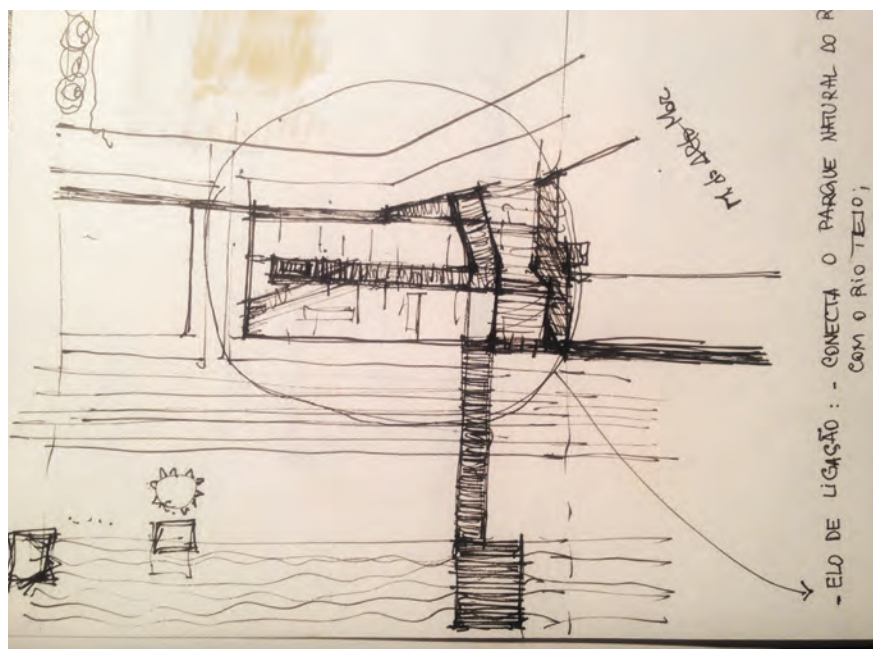


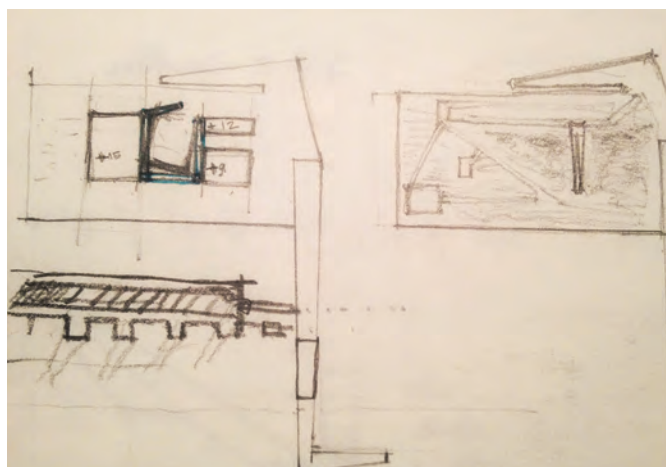
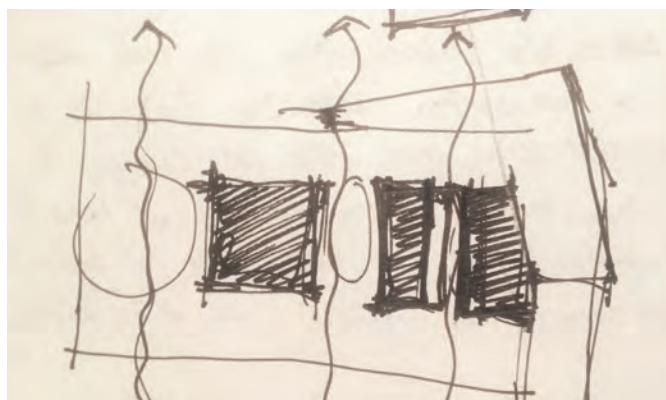
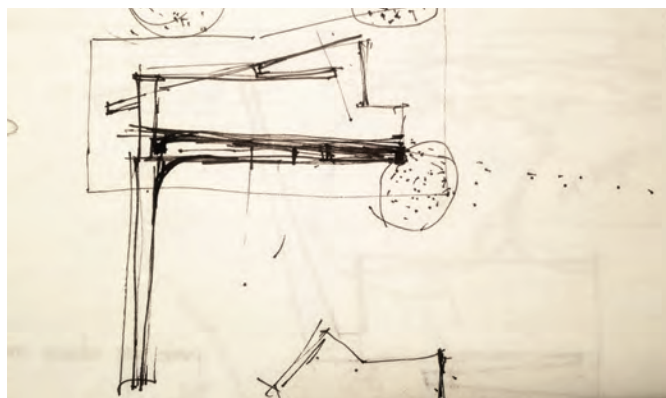




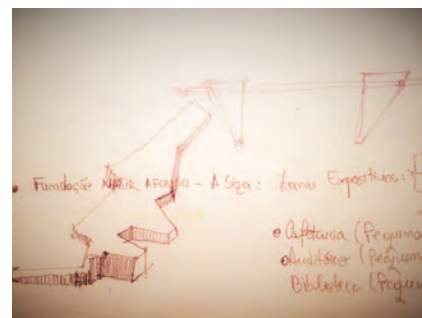
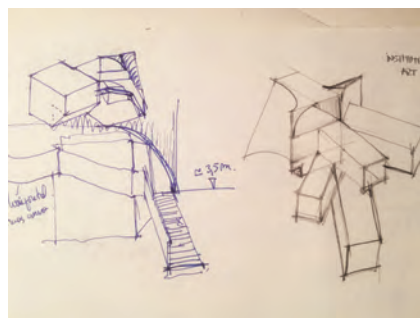
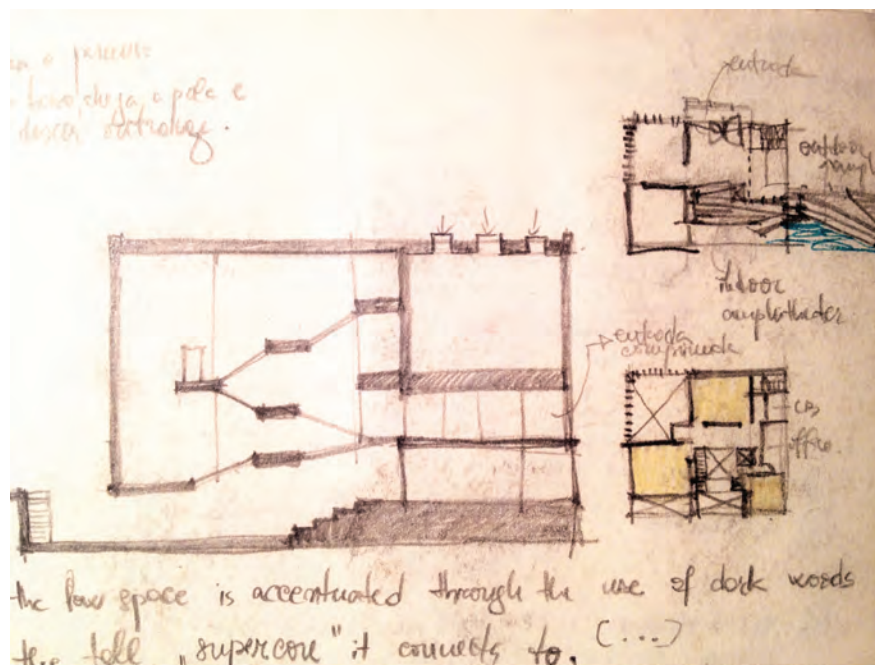




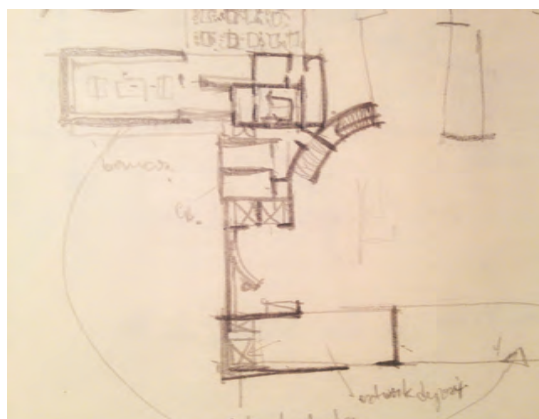
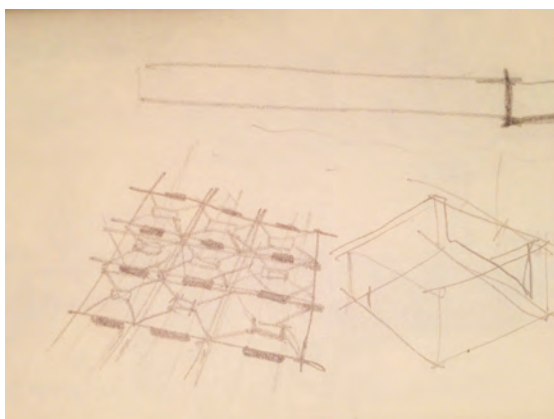
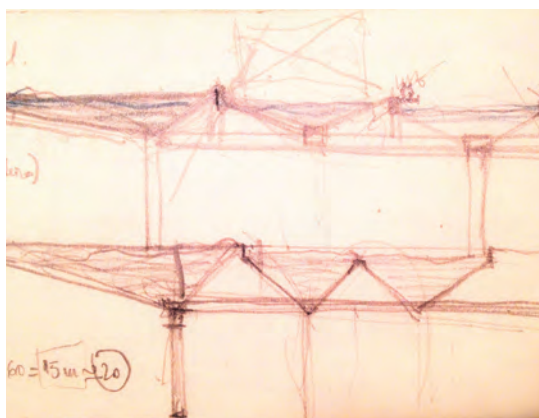
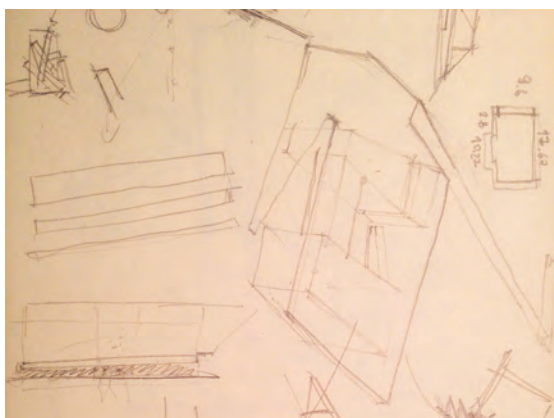


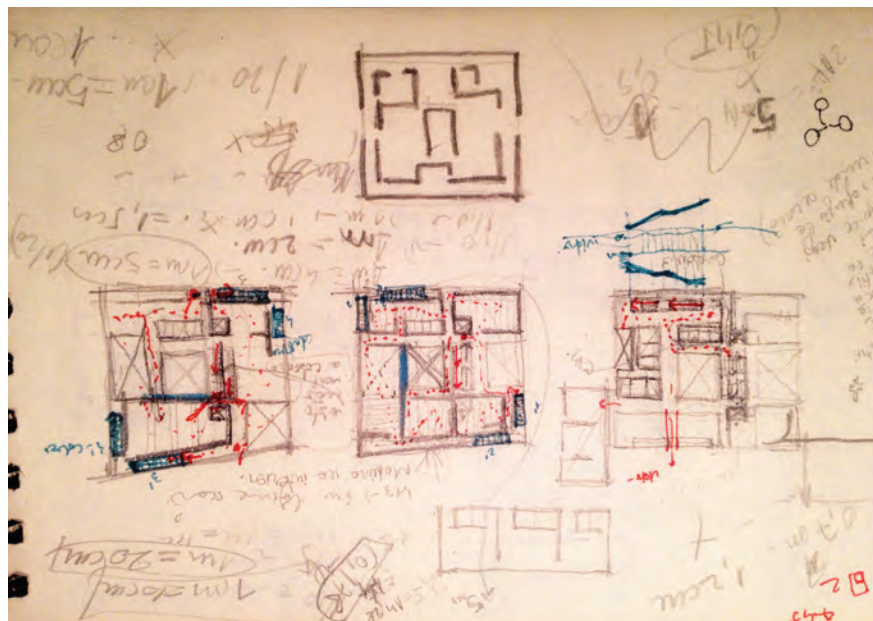
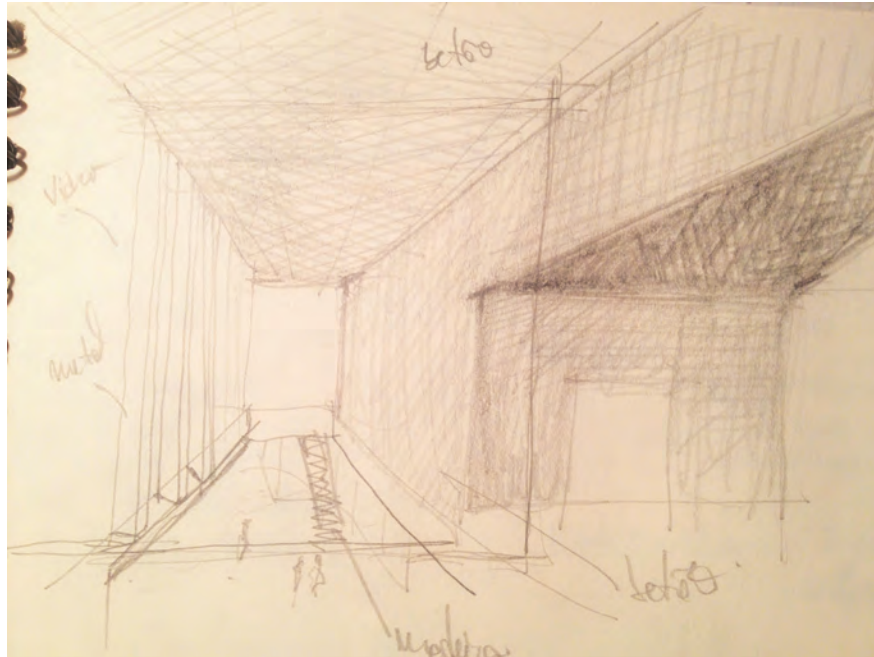


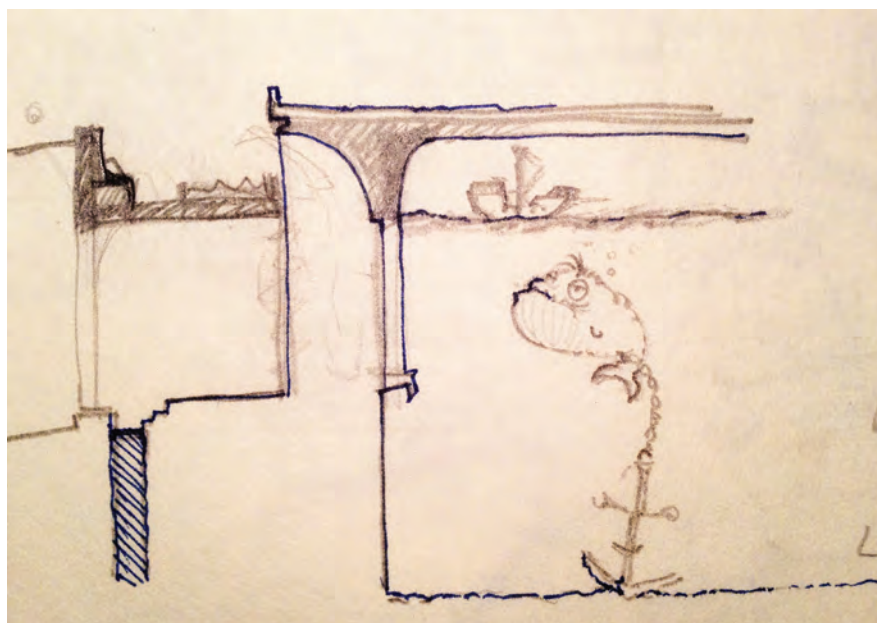
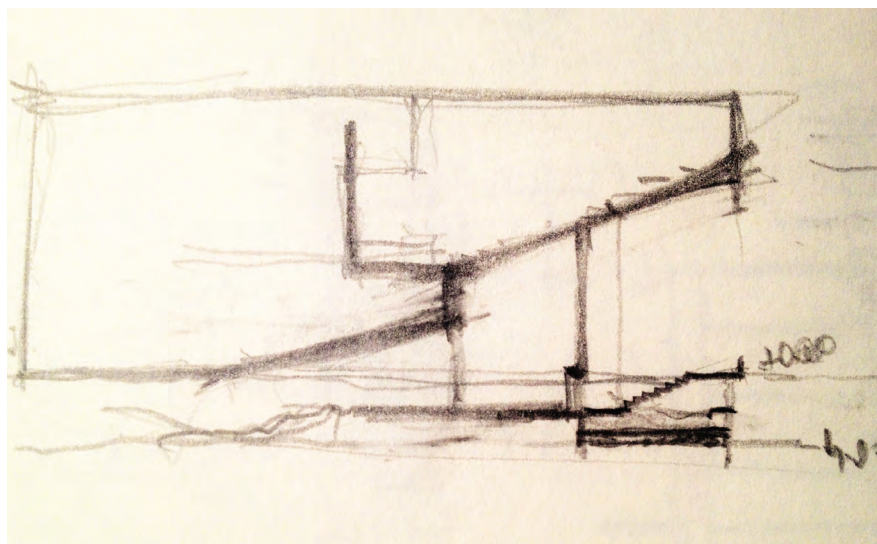




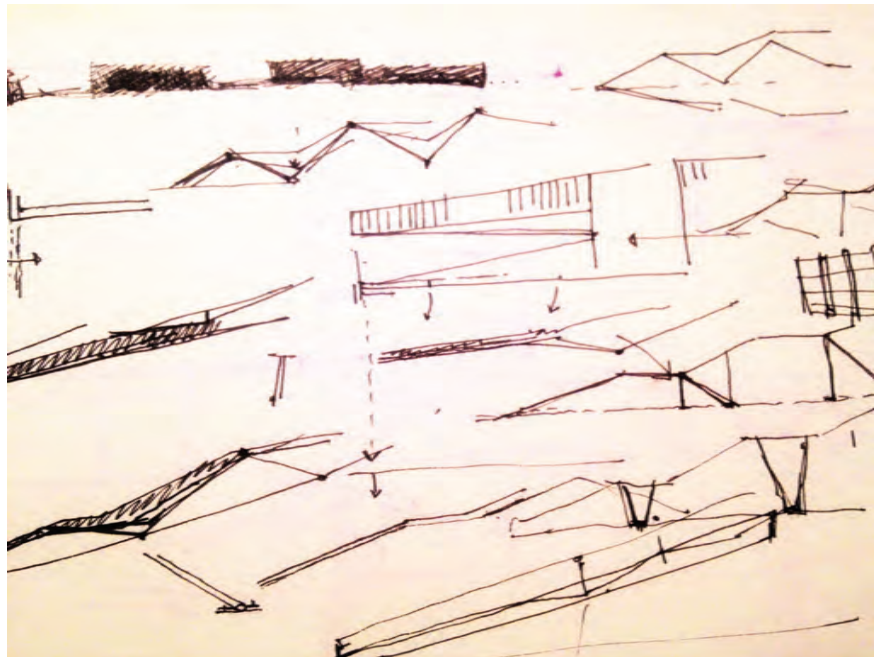


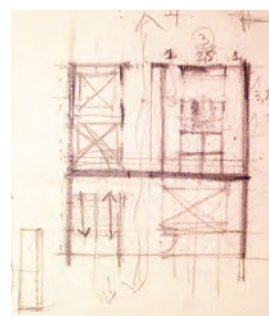




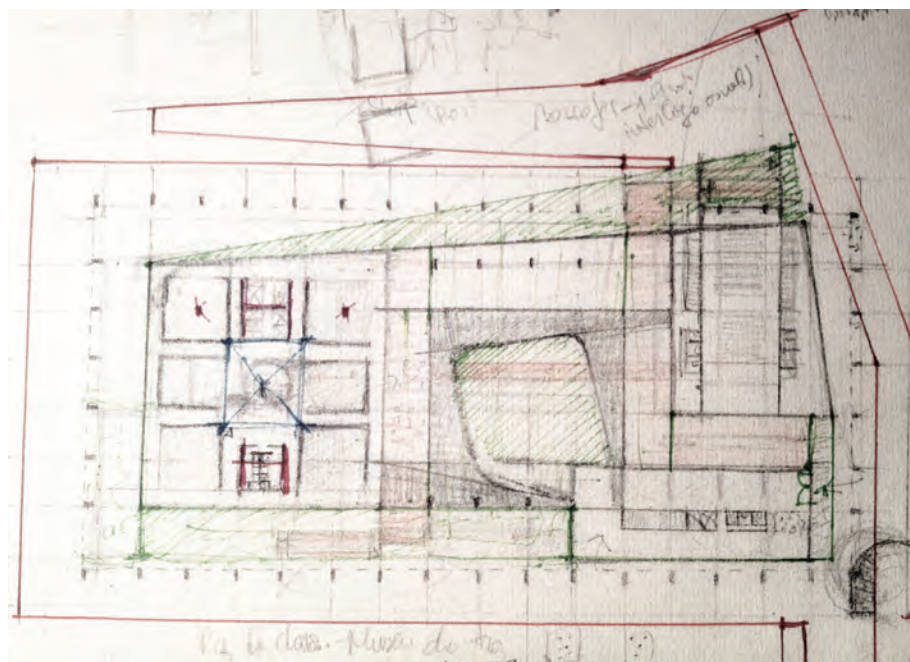


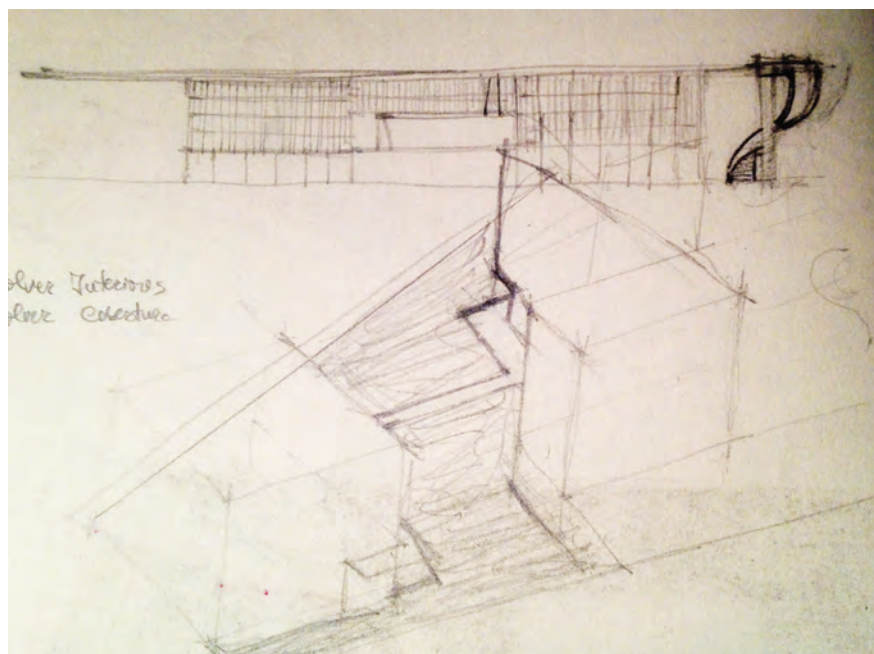


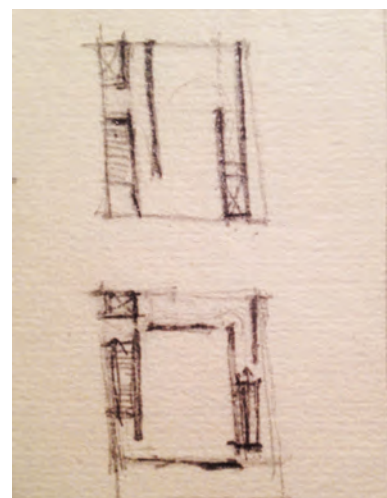
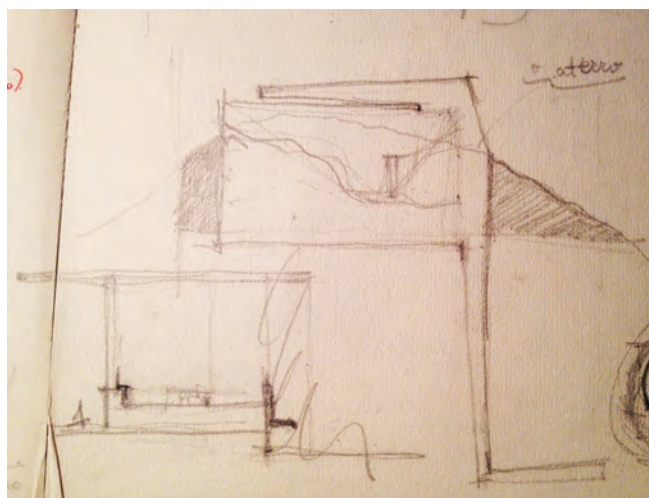
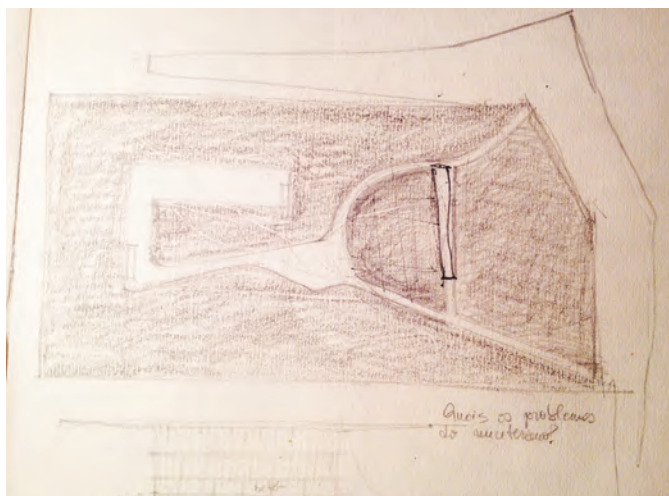
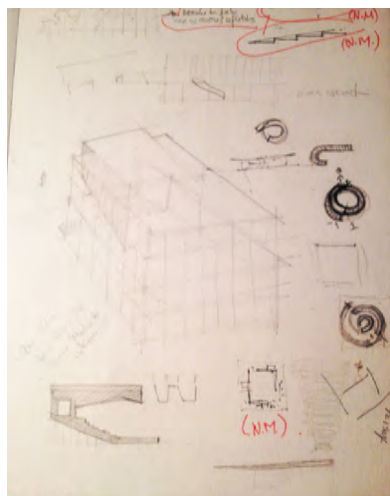


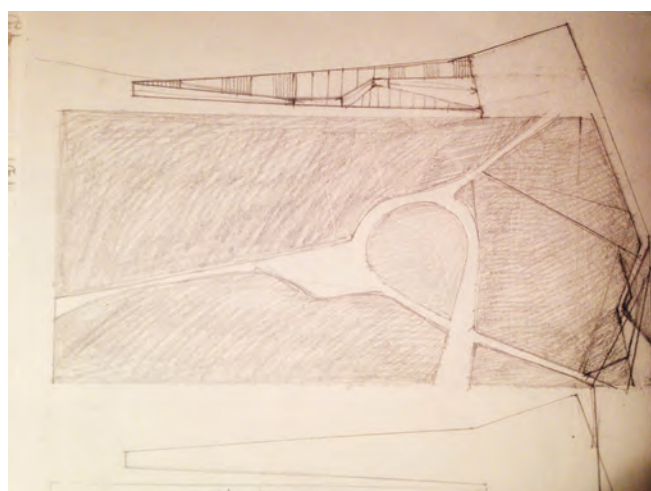
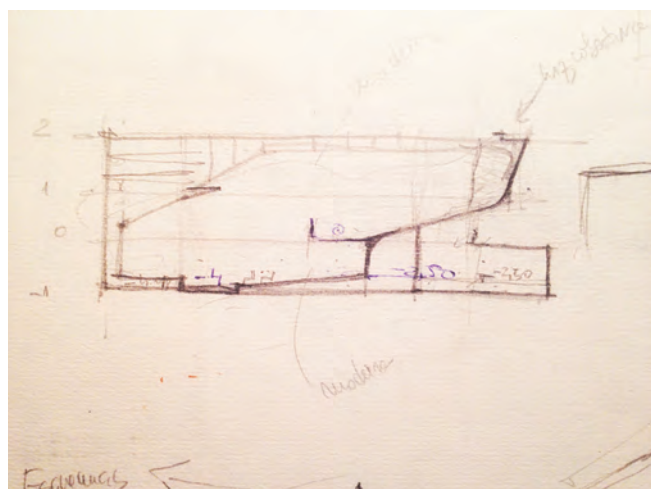


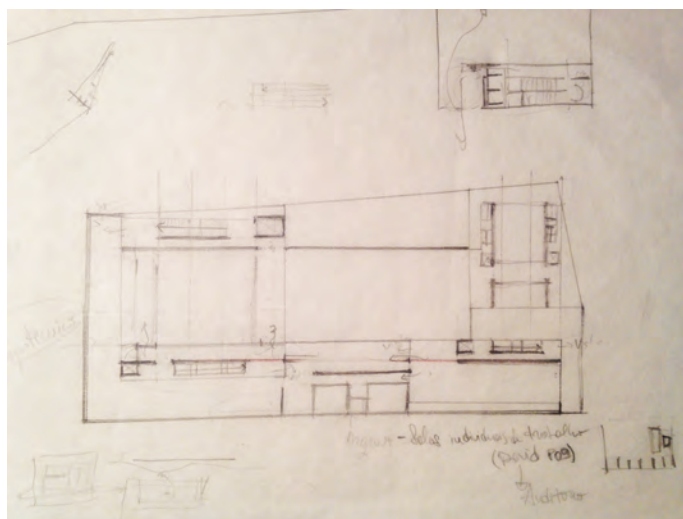
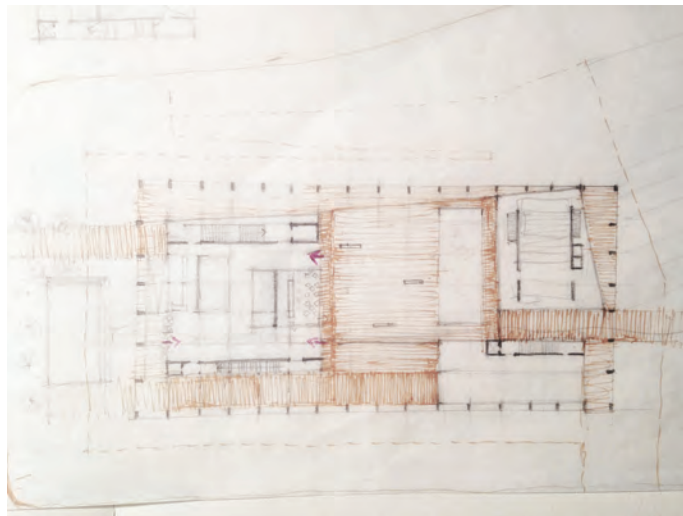




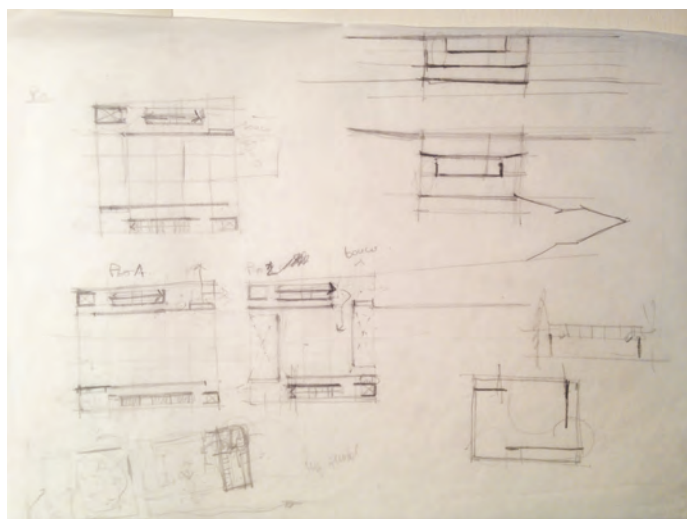
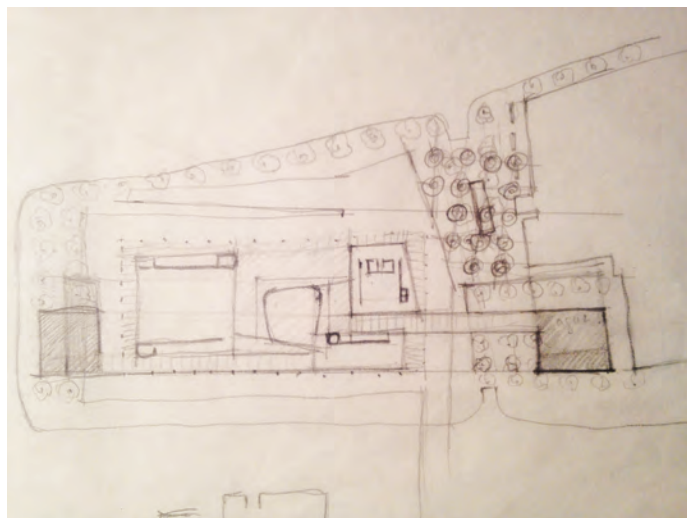


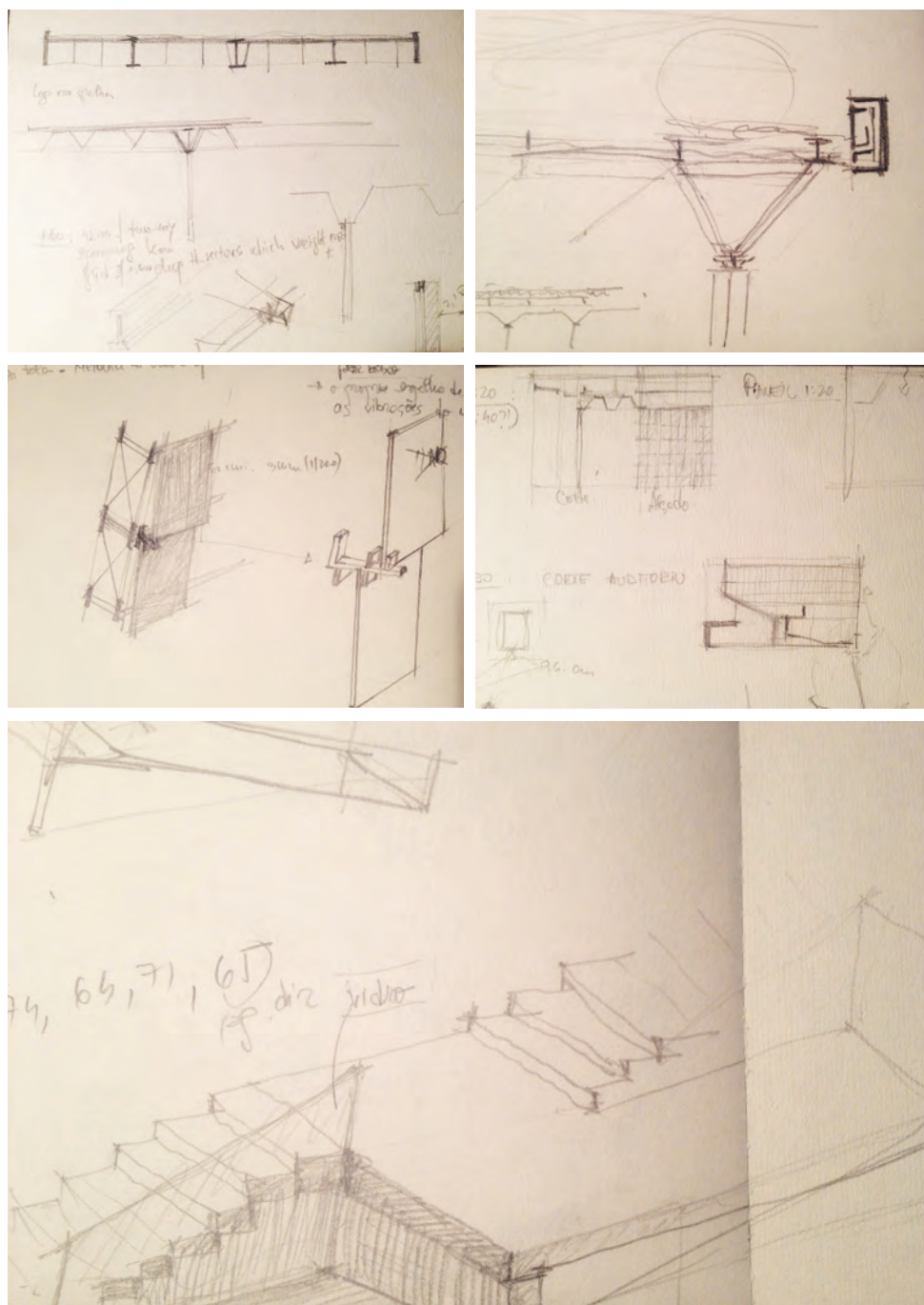


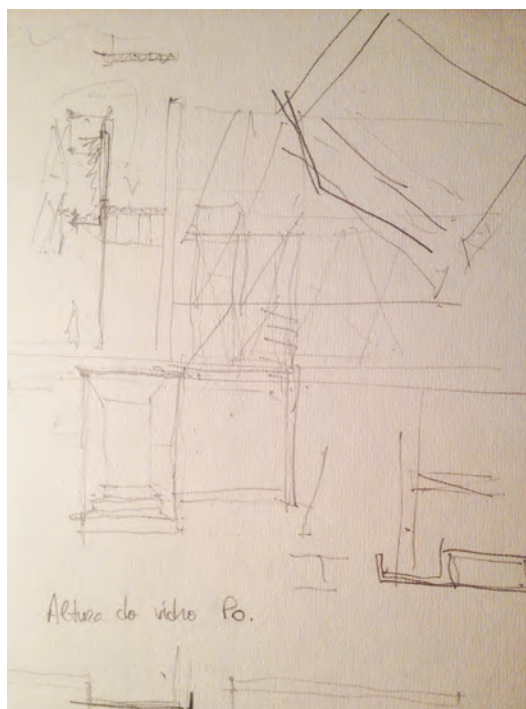
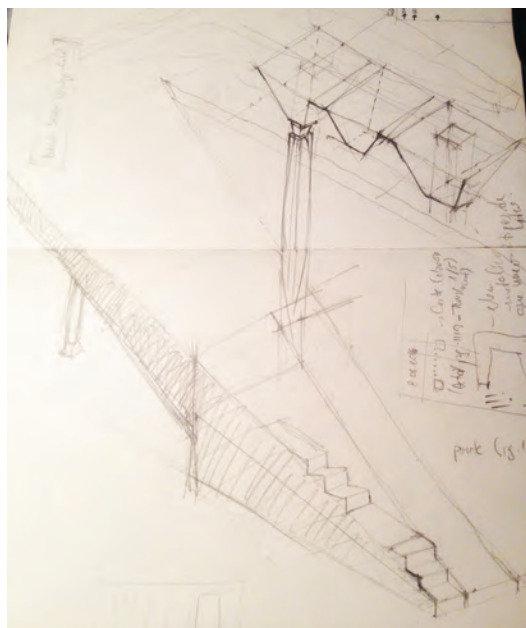




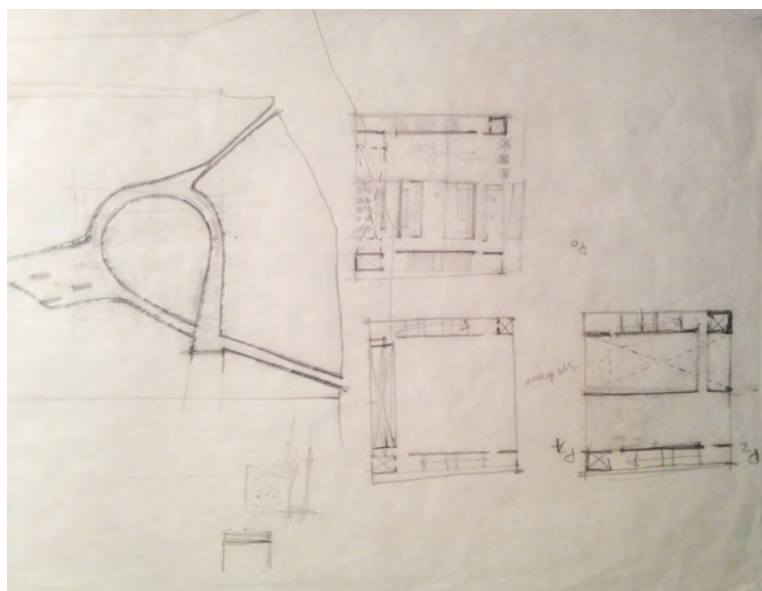




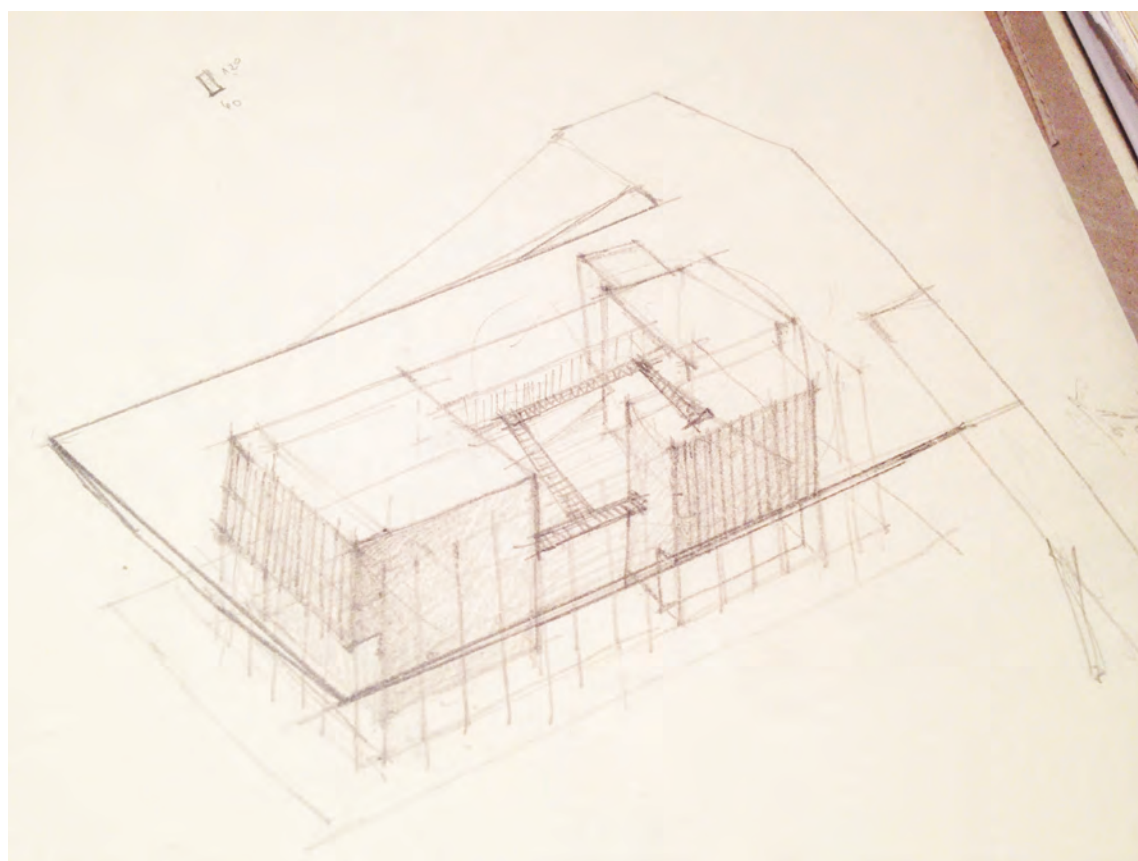


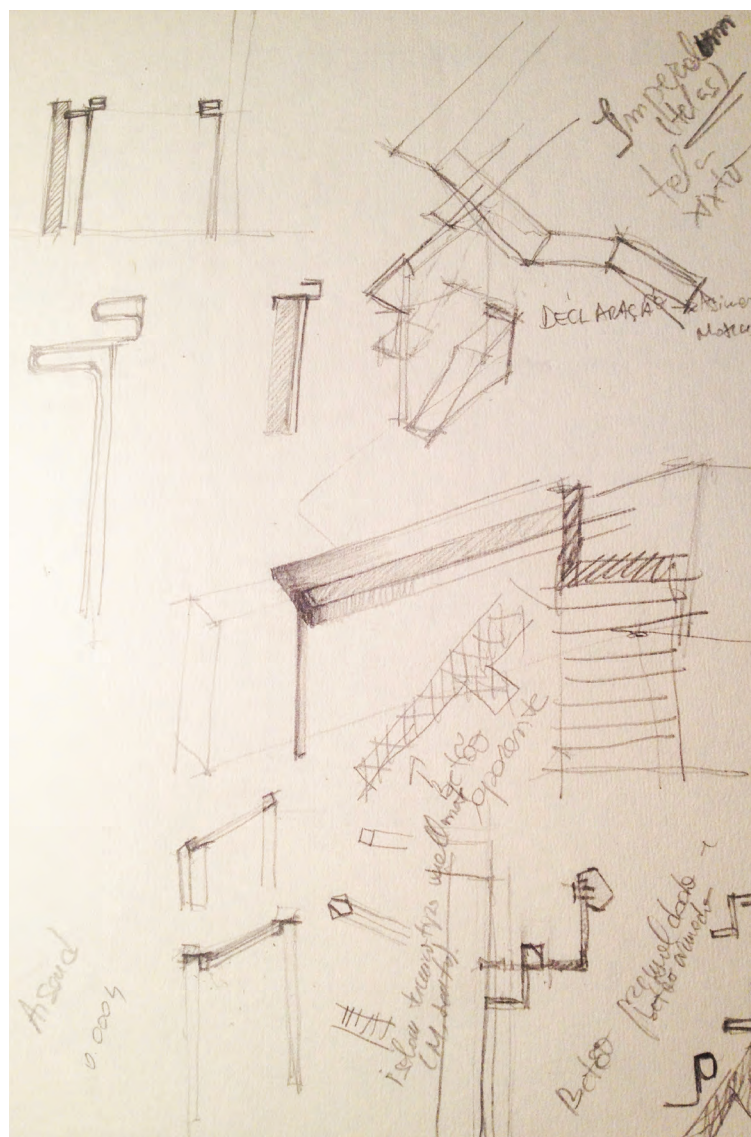










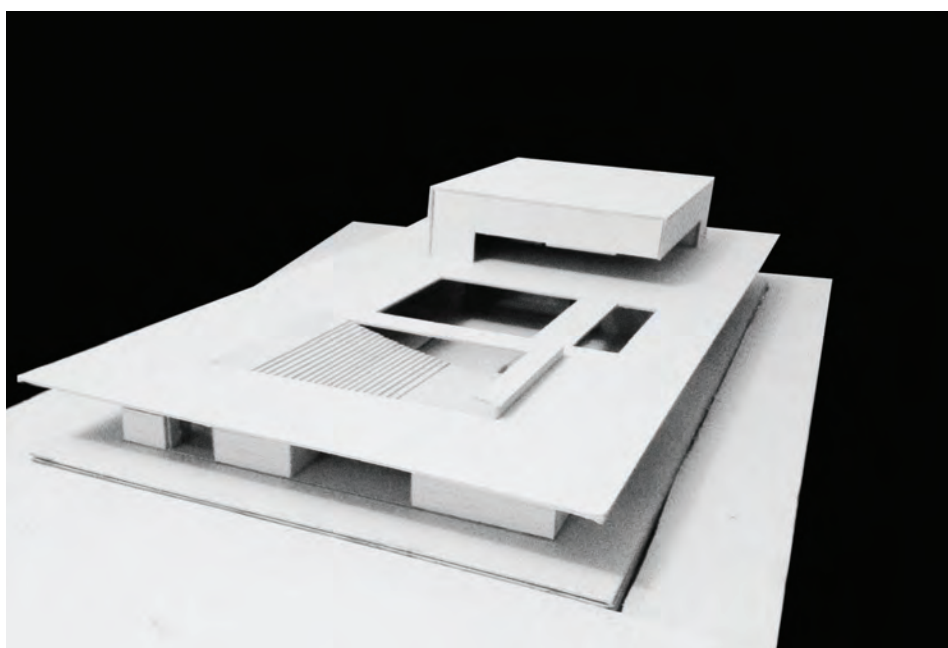
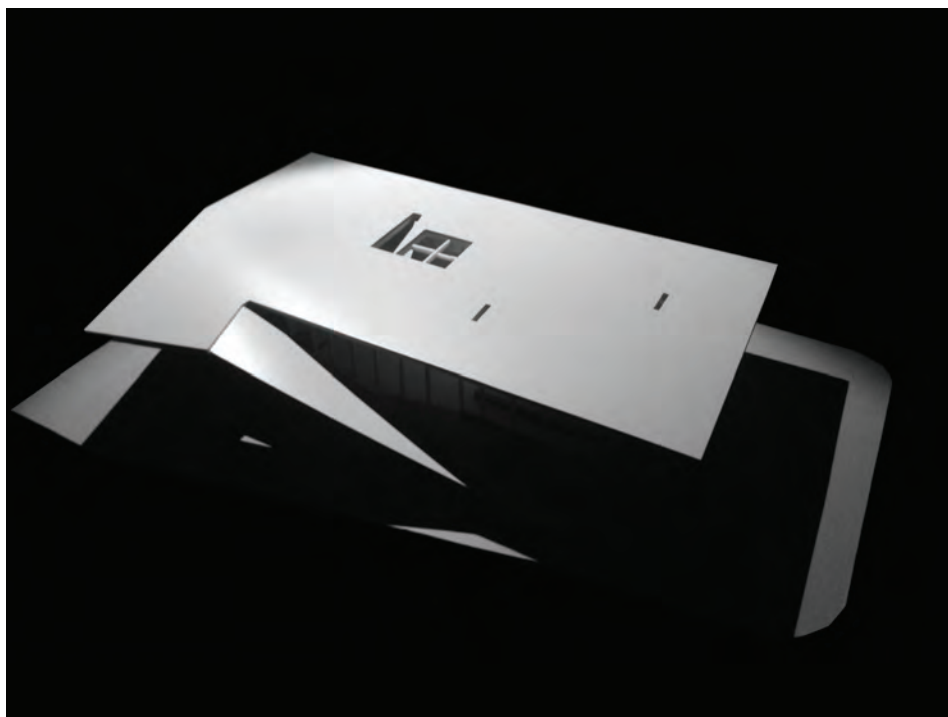


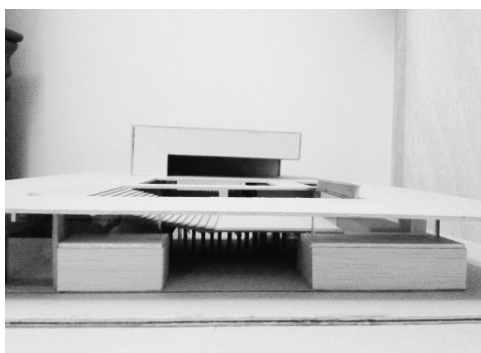
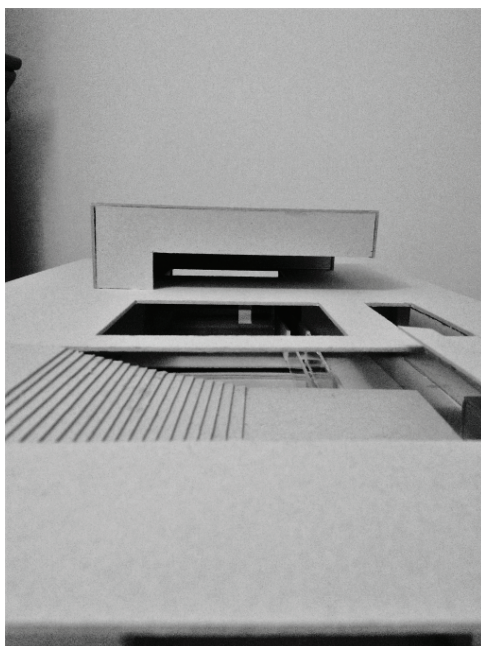
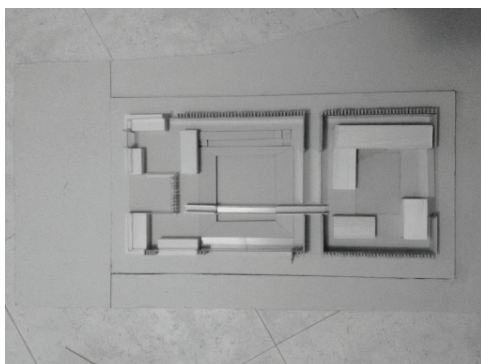


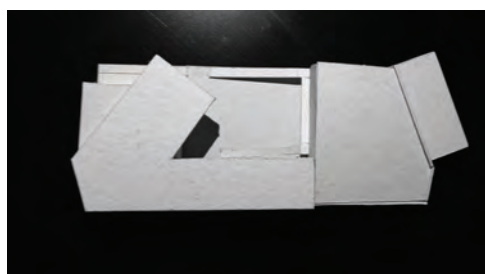
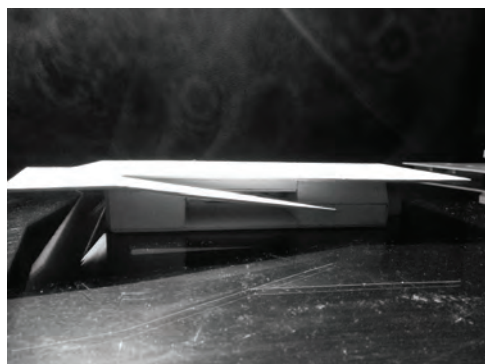
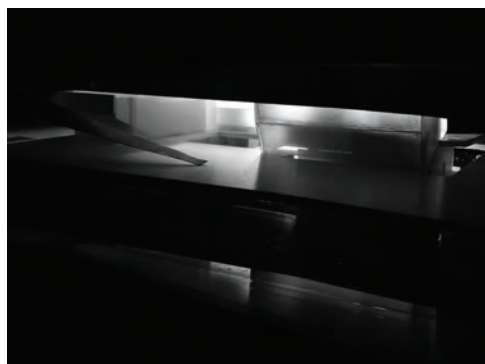
## **ANEXO 4. Maquetes**

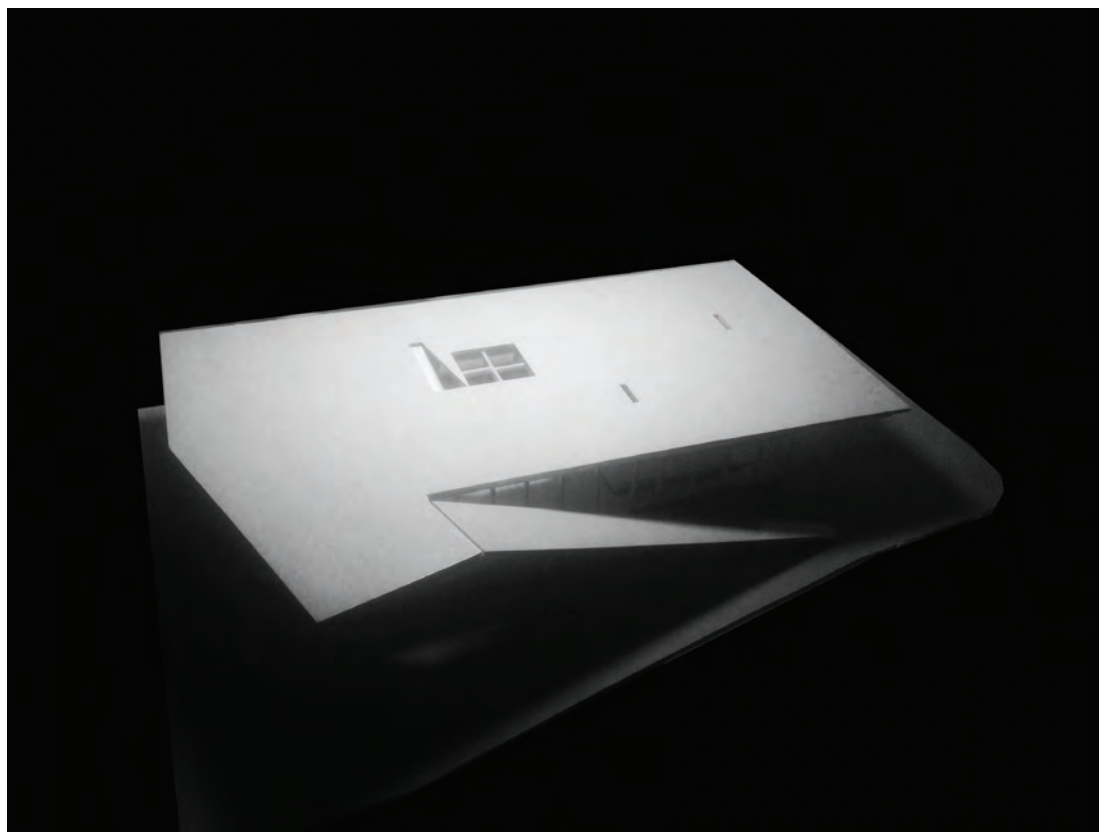


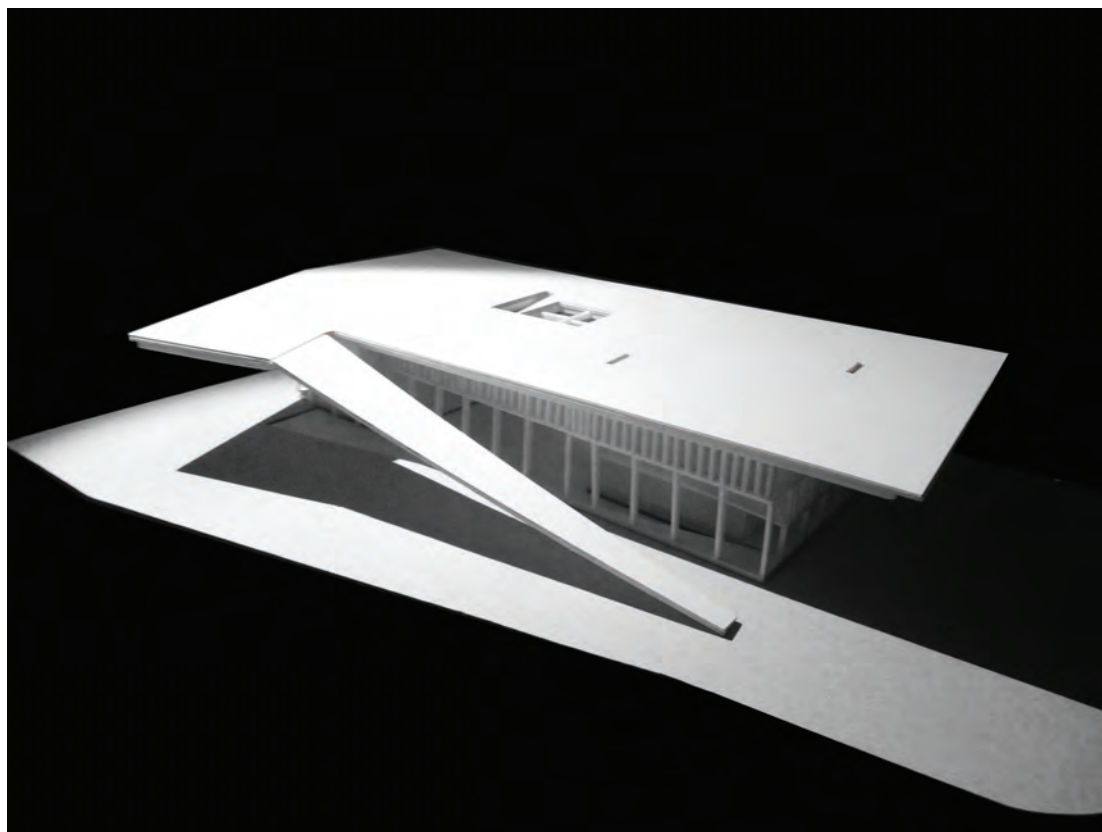




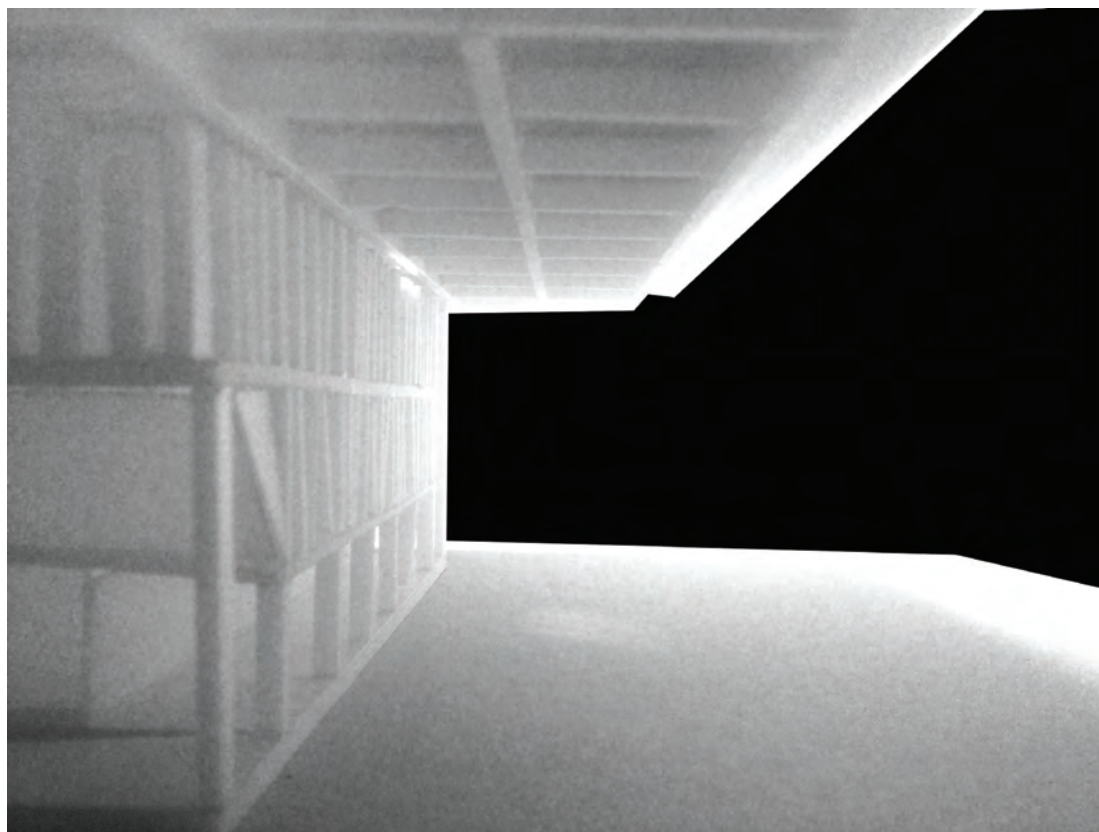




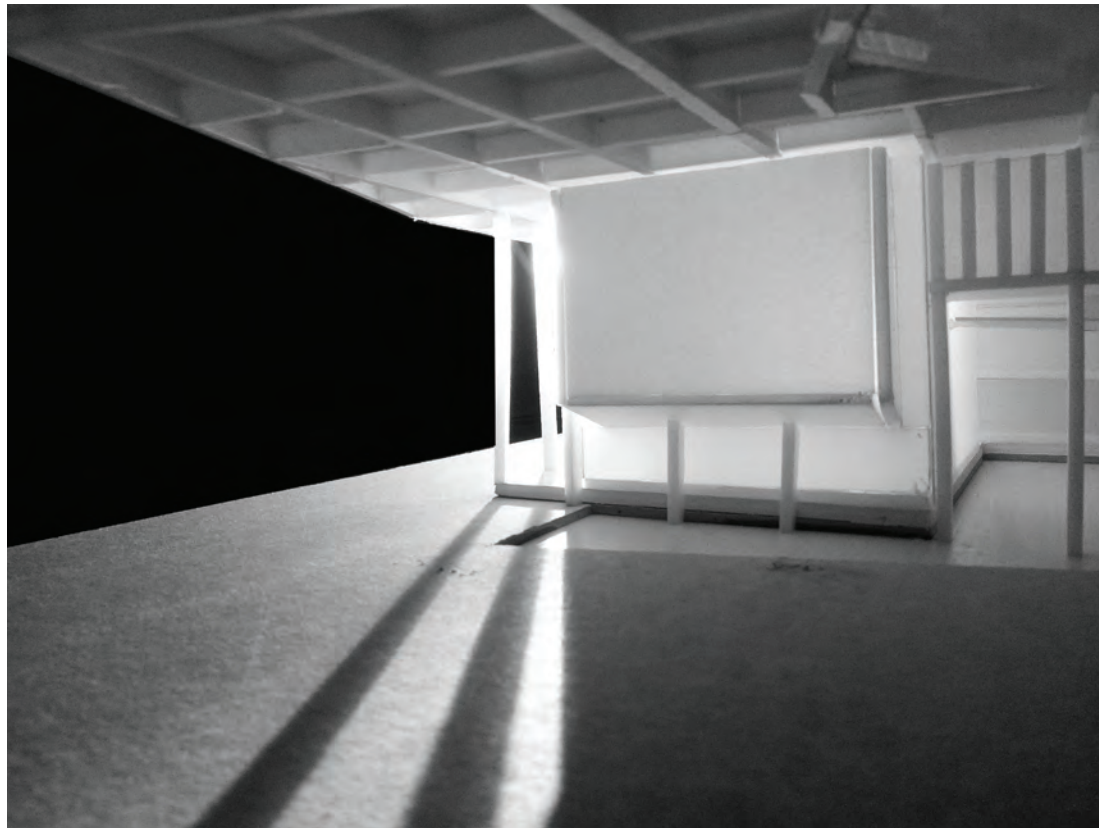












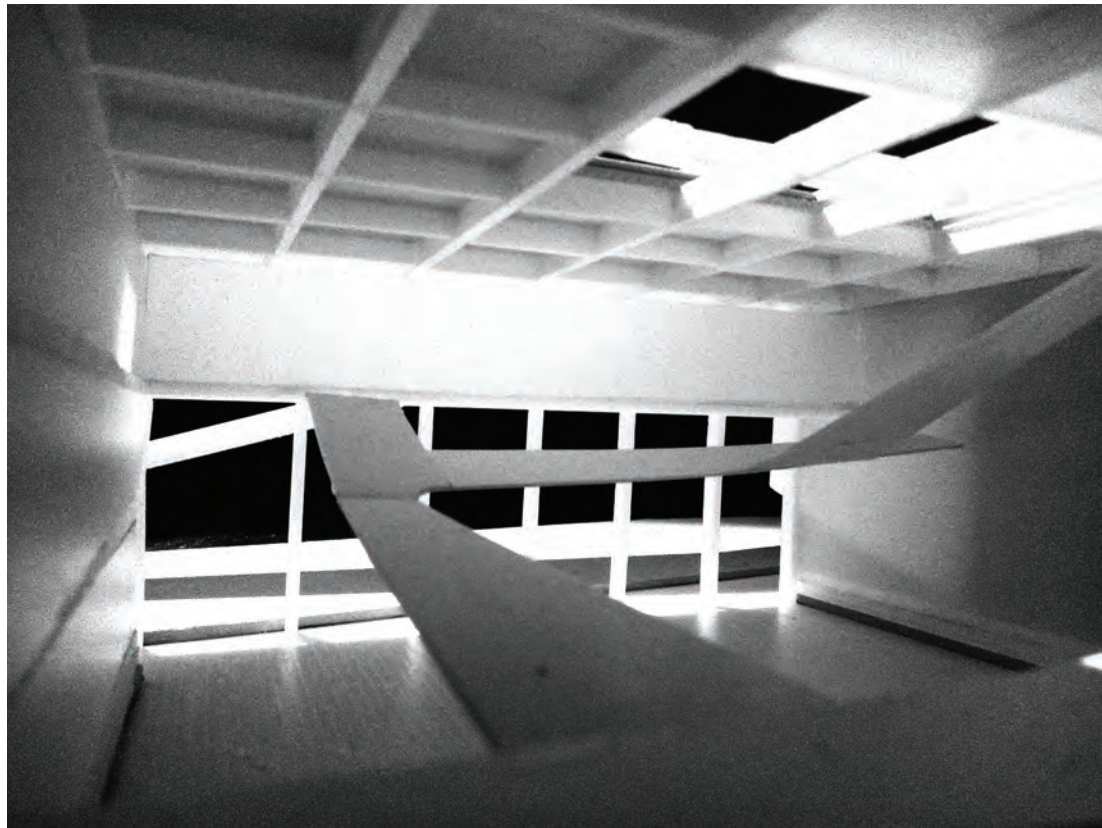


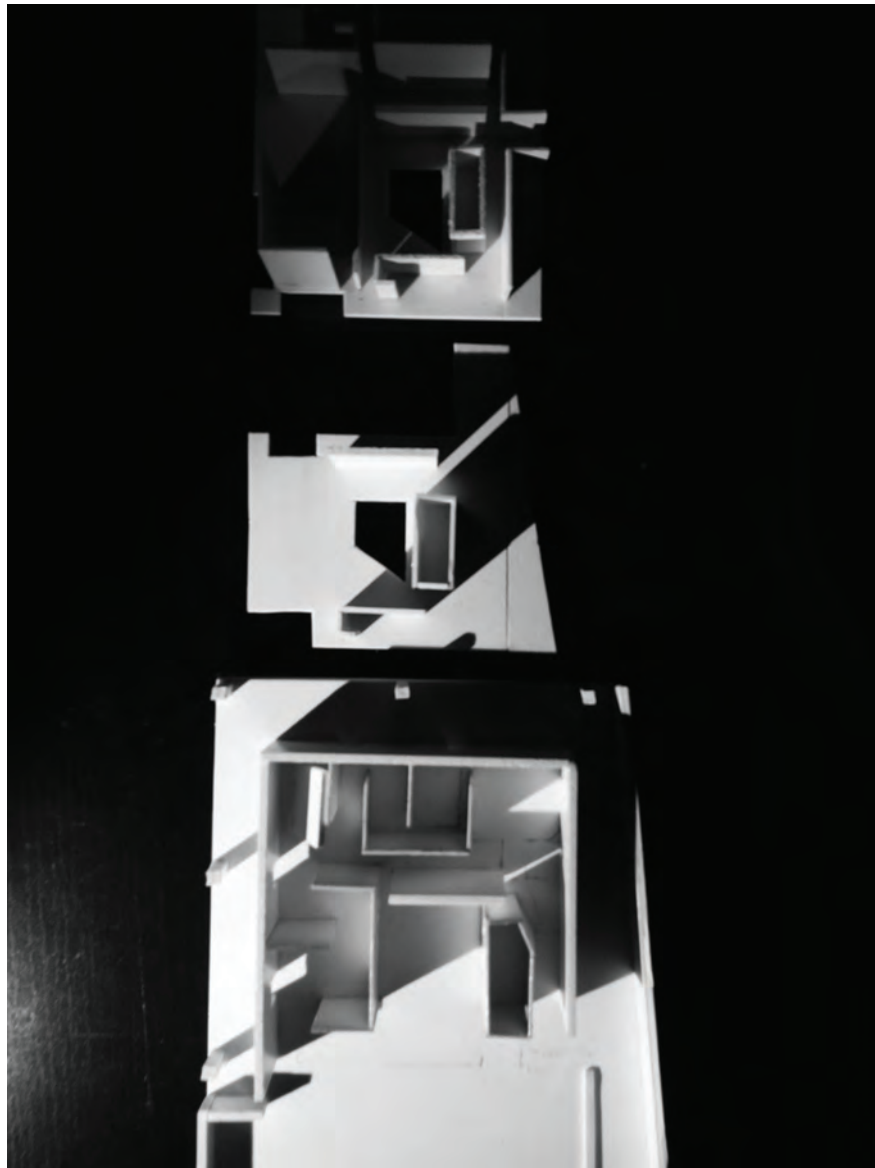


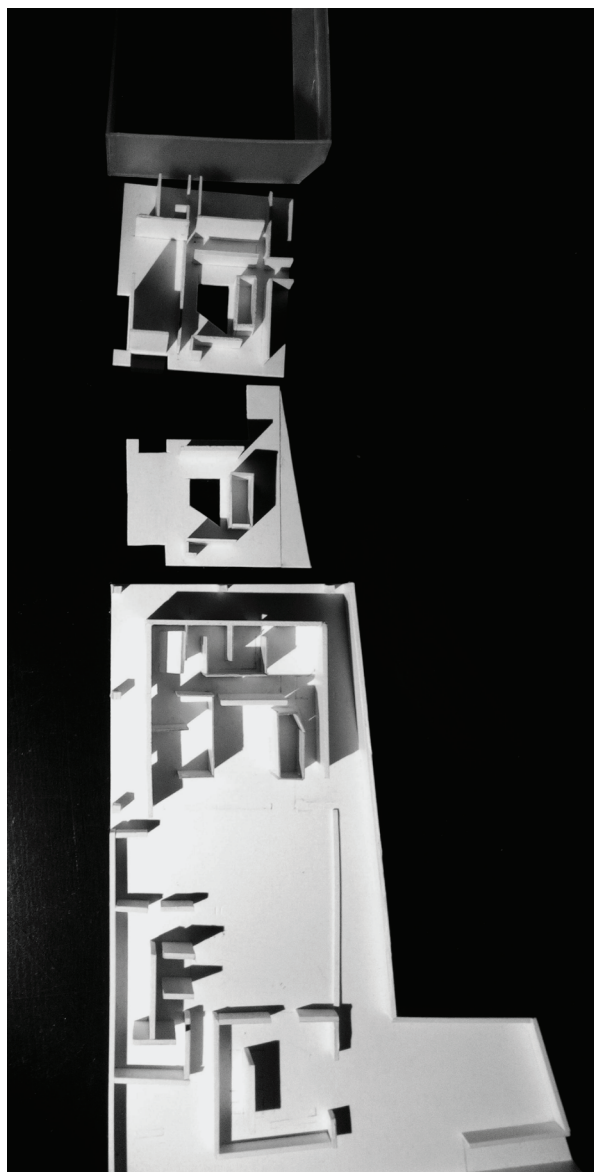




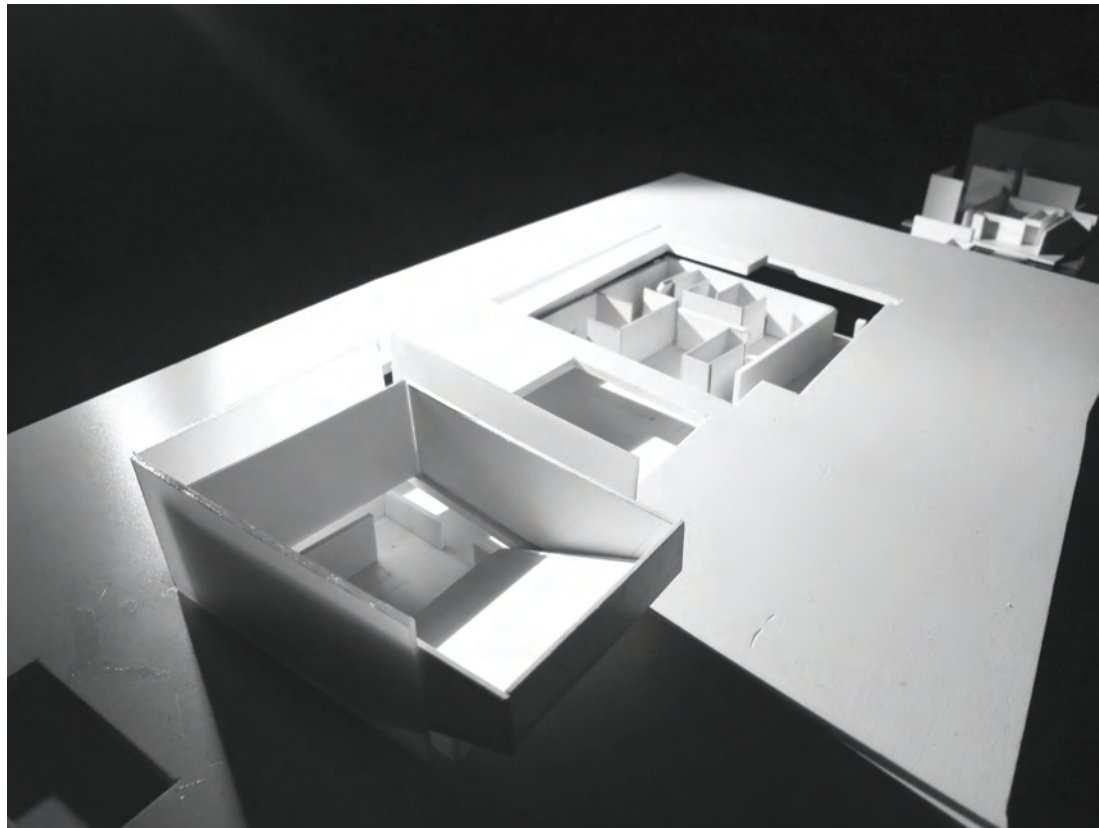


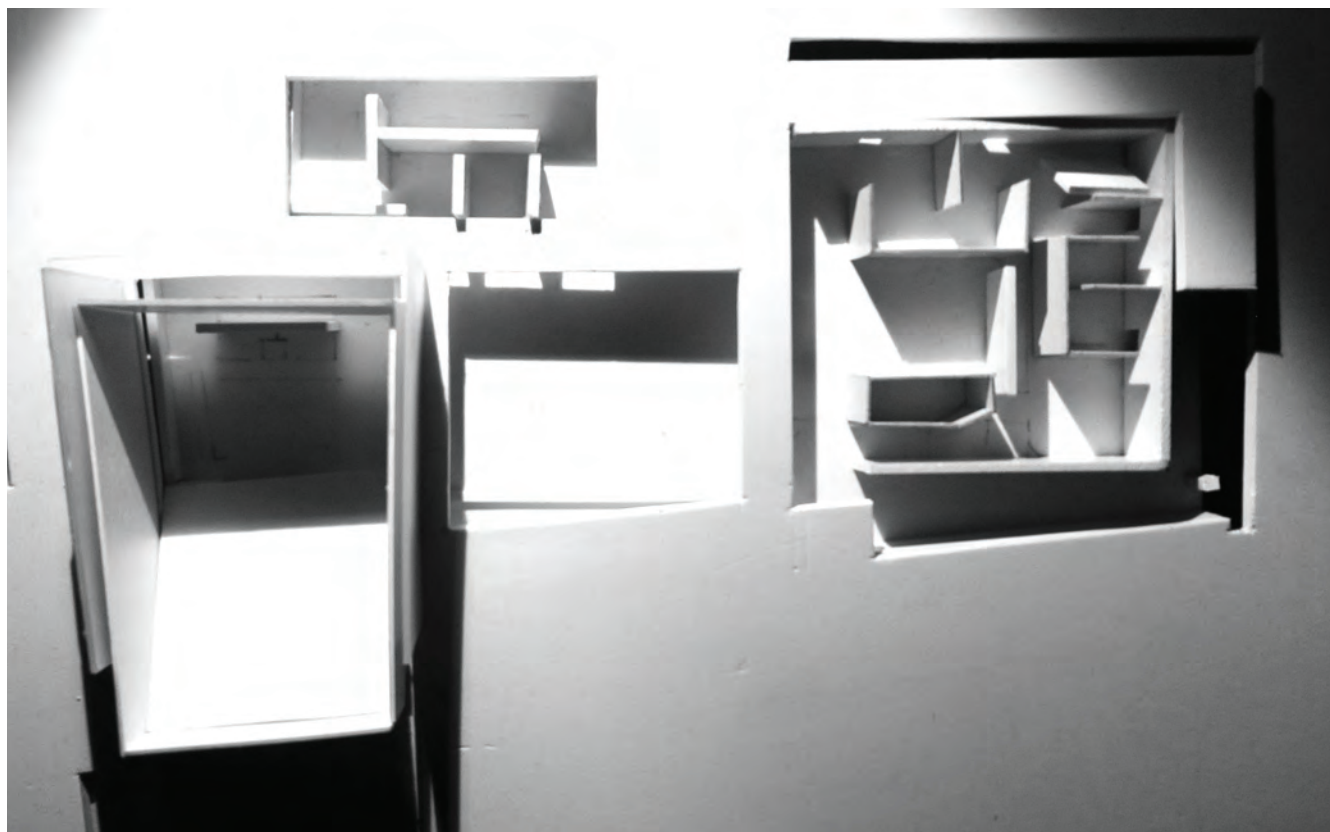


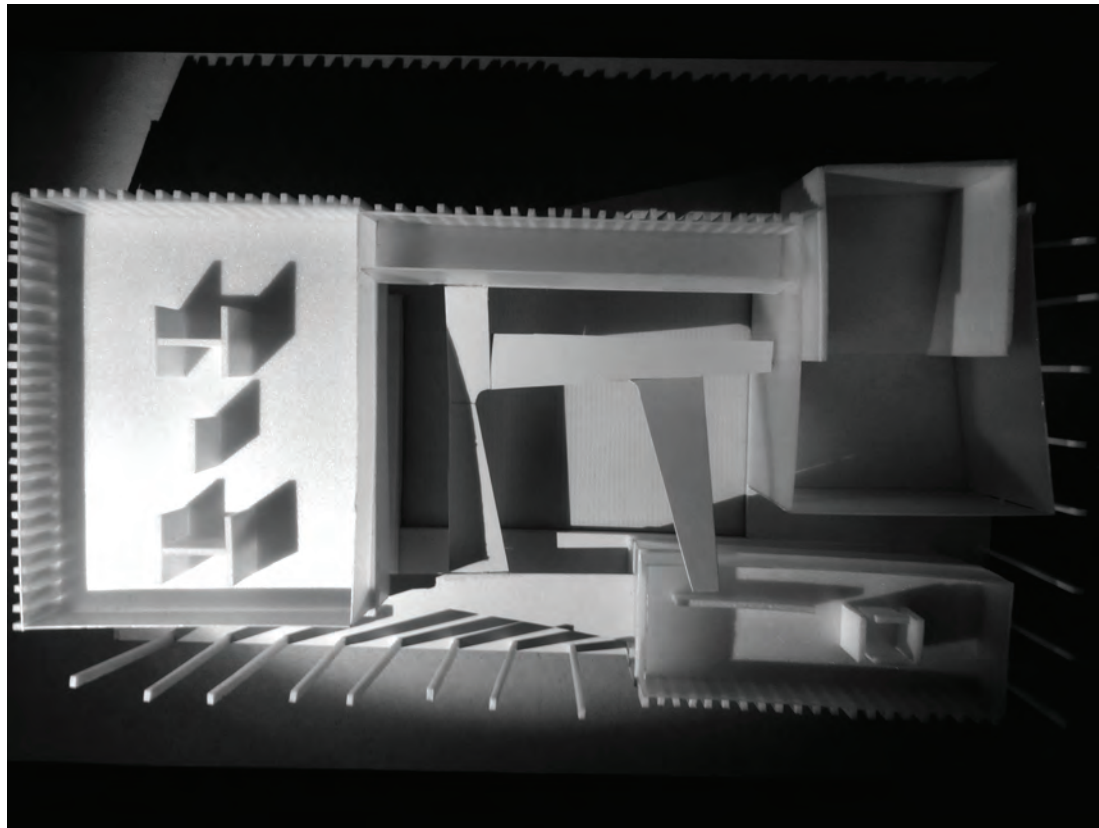


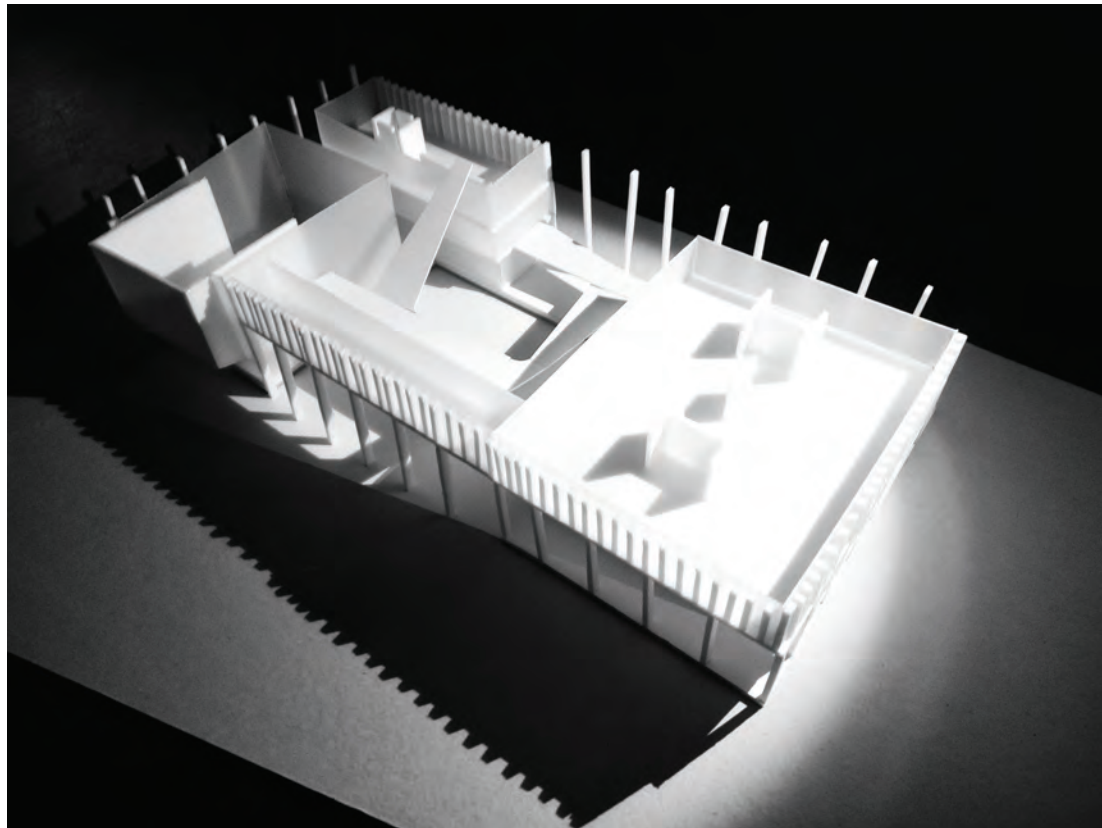


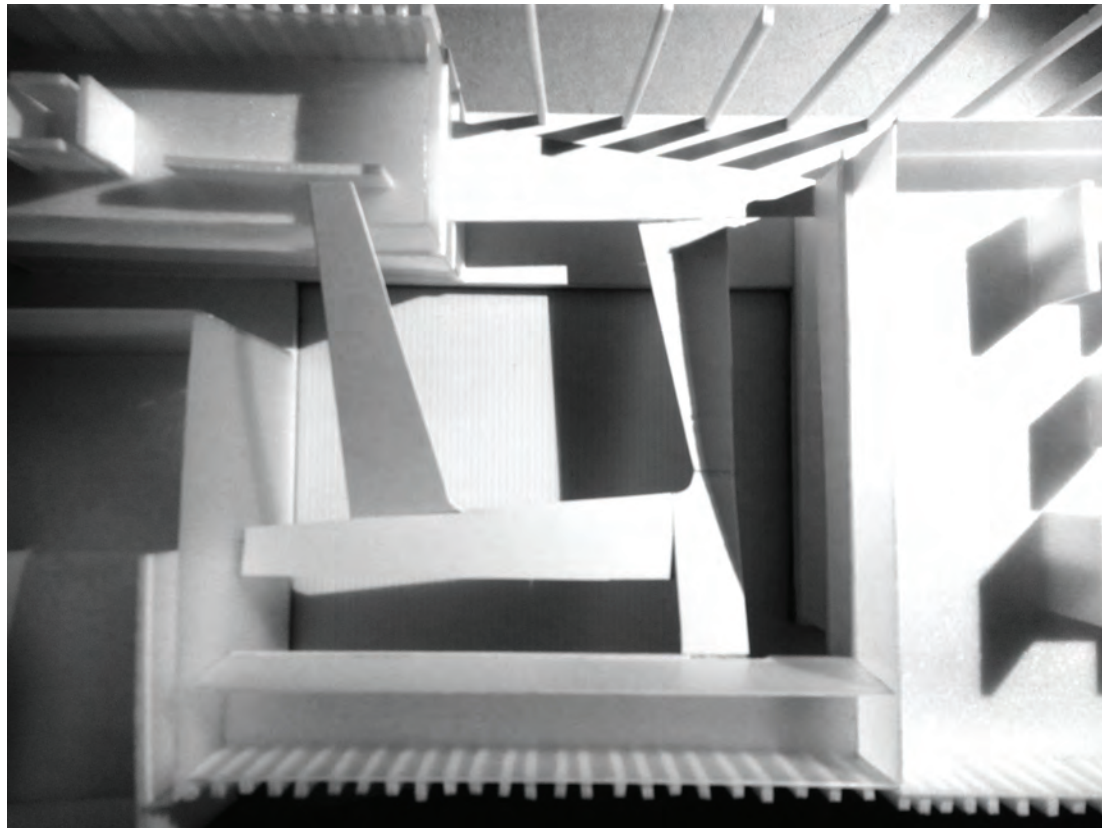




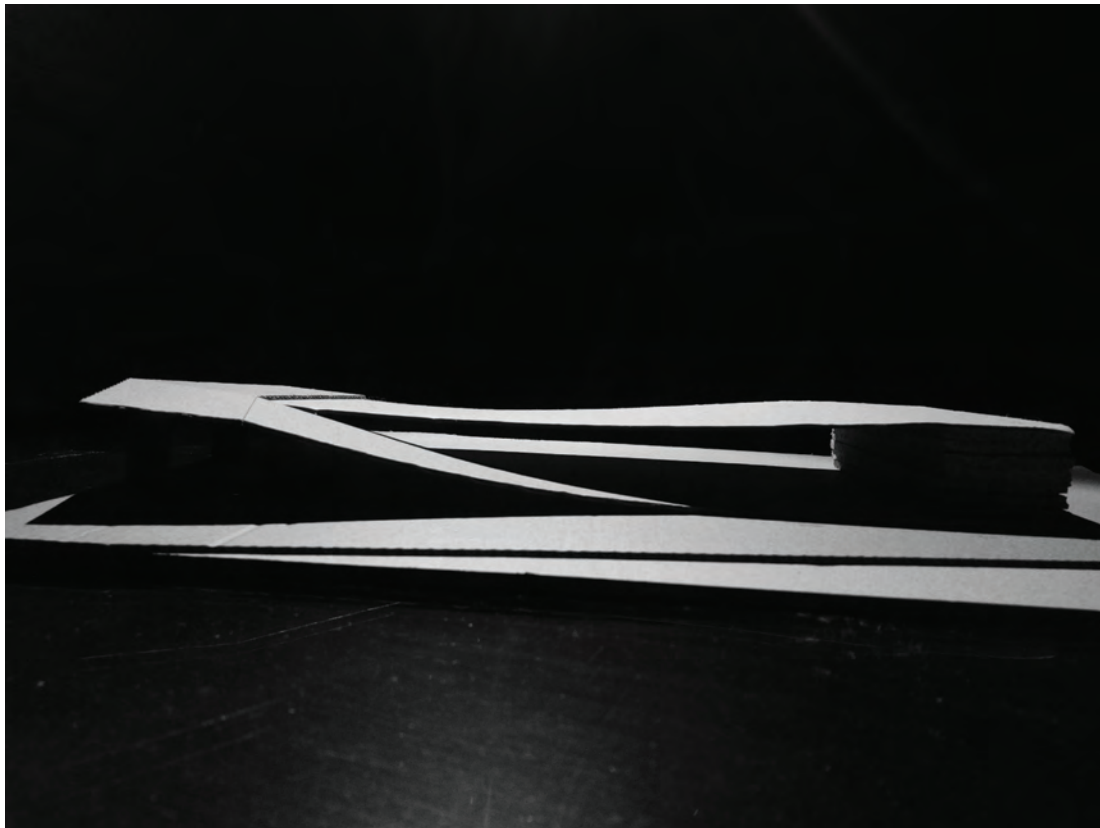


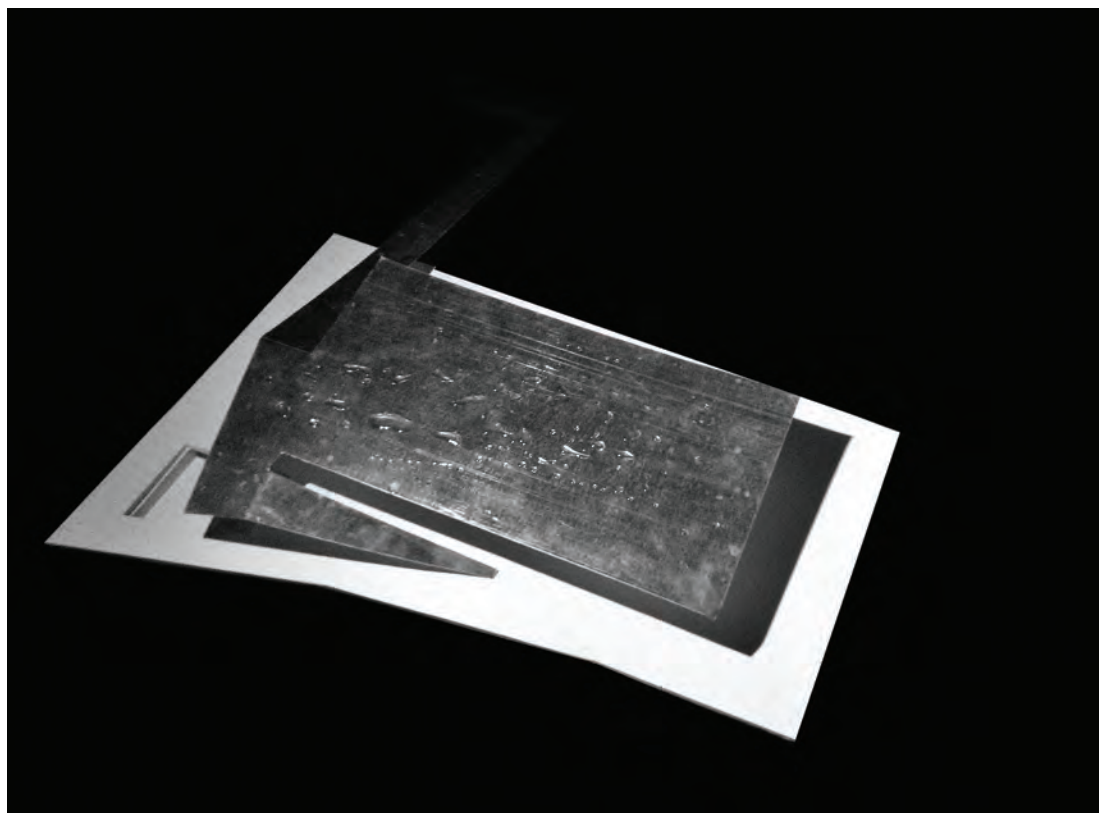


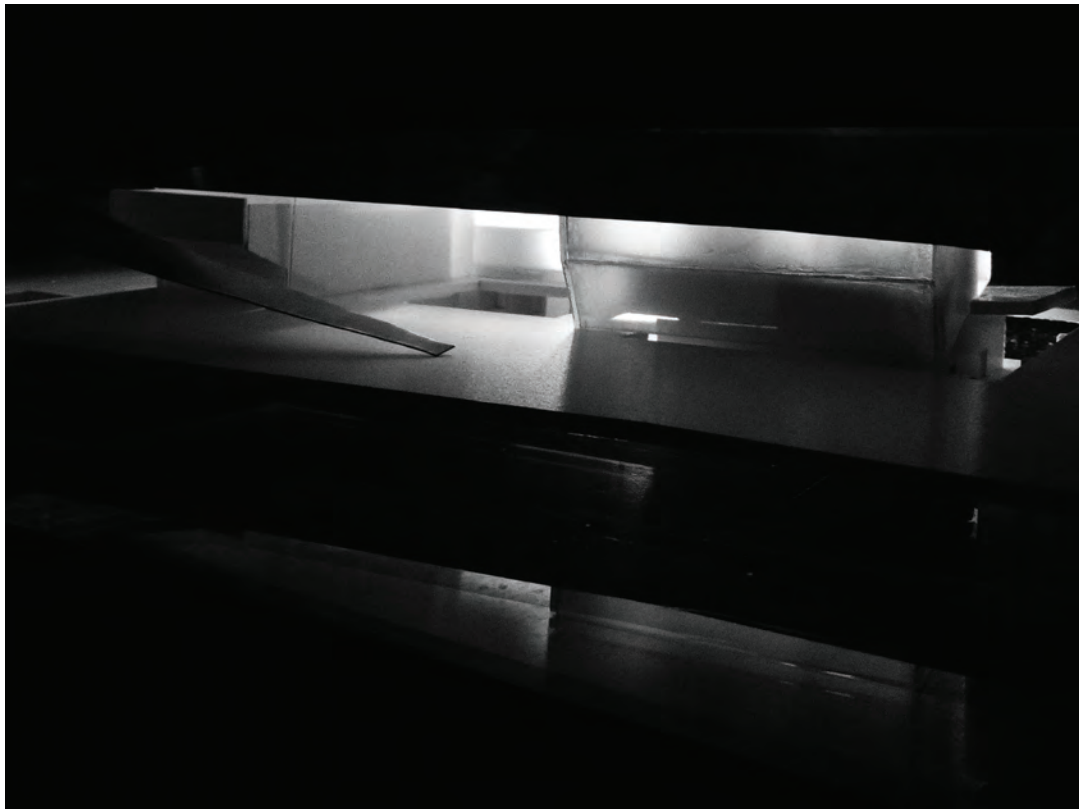




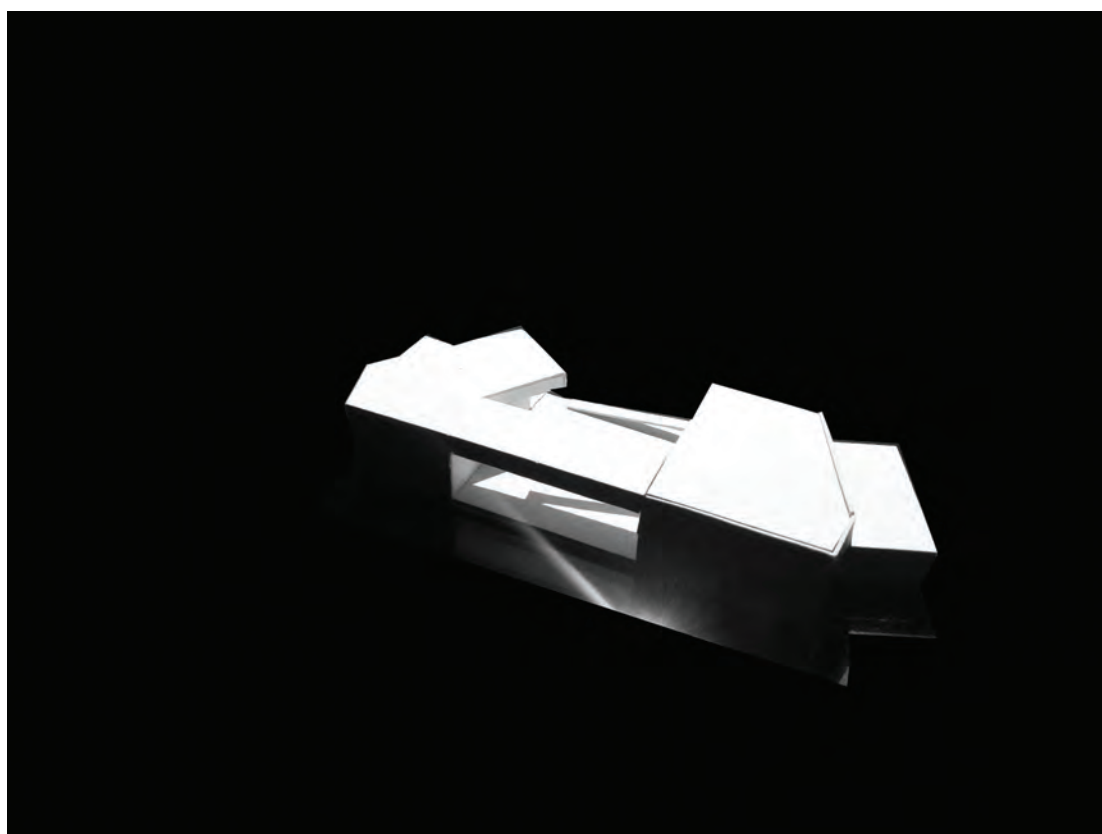






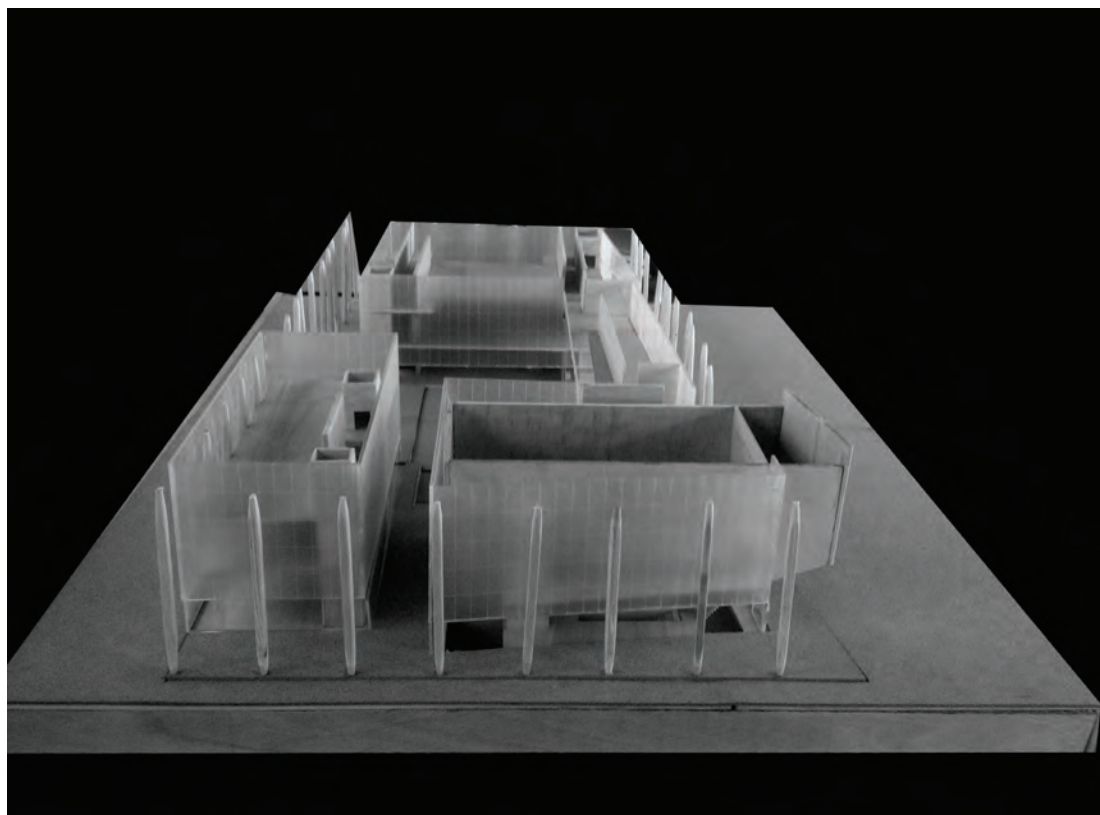


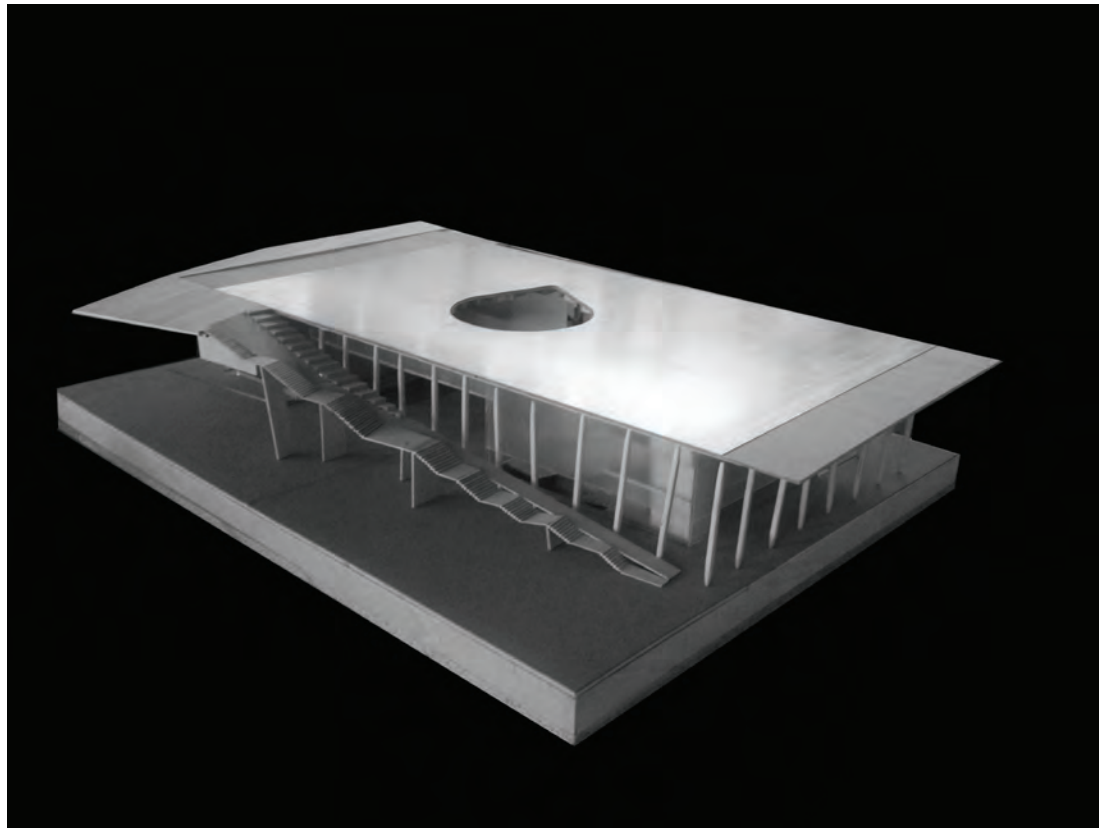








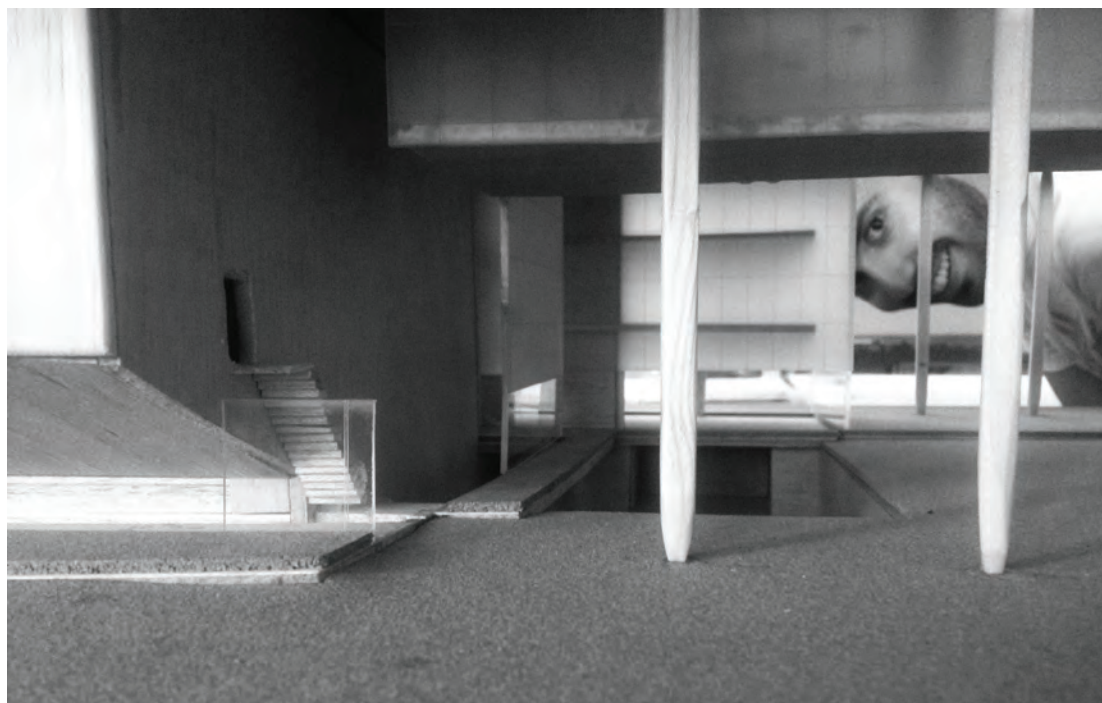




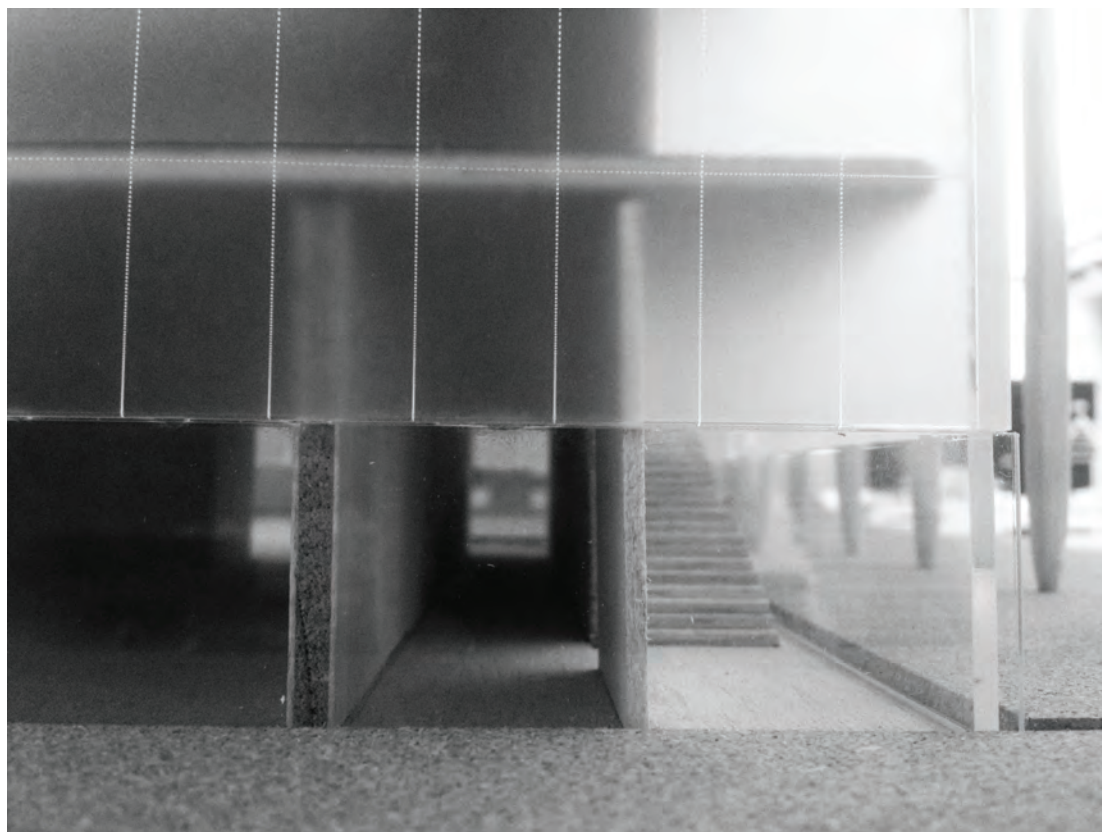














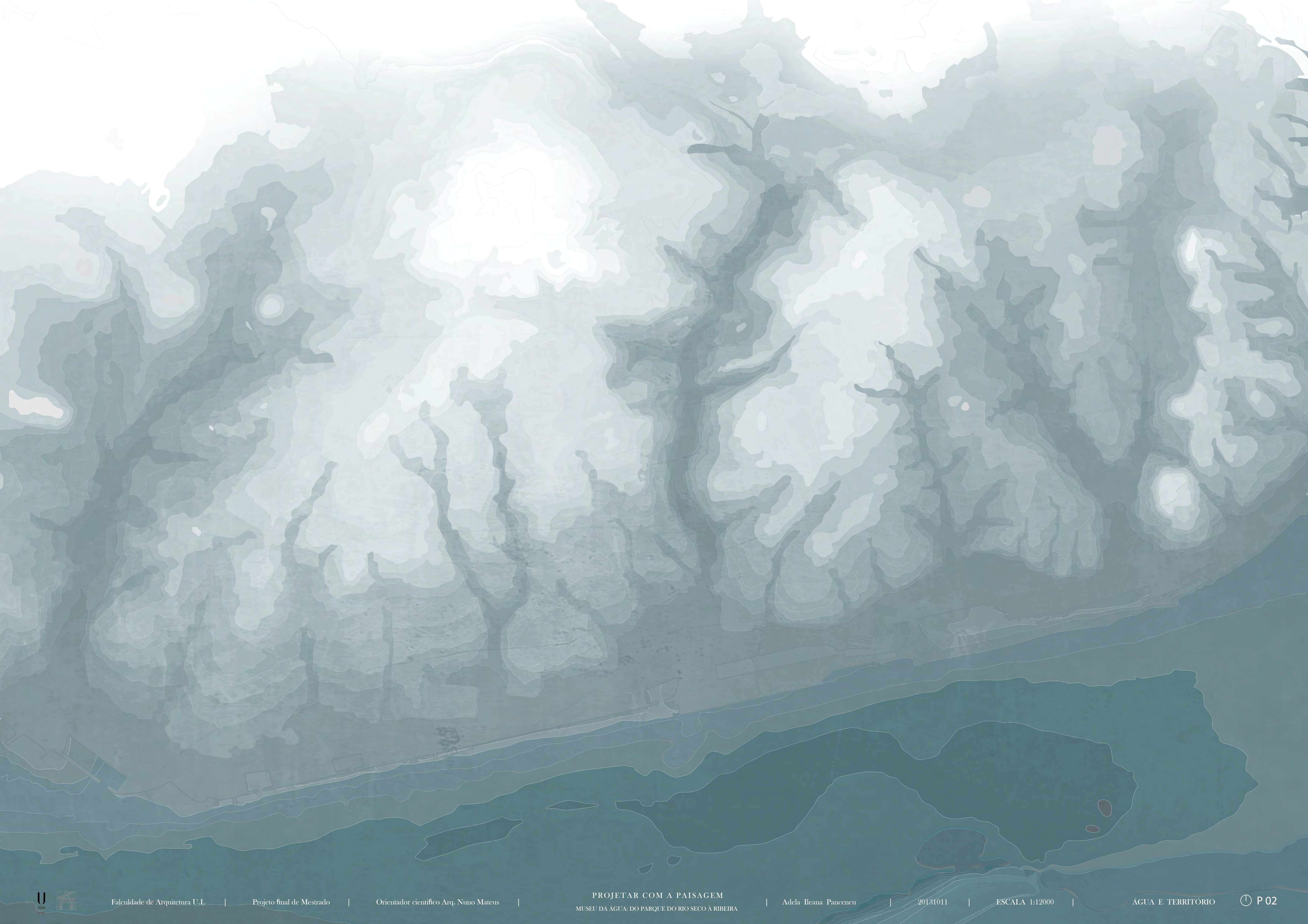


## **ANEXO 5. Paineis Síntese**

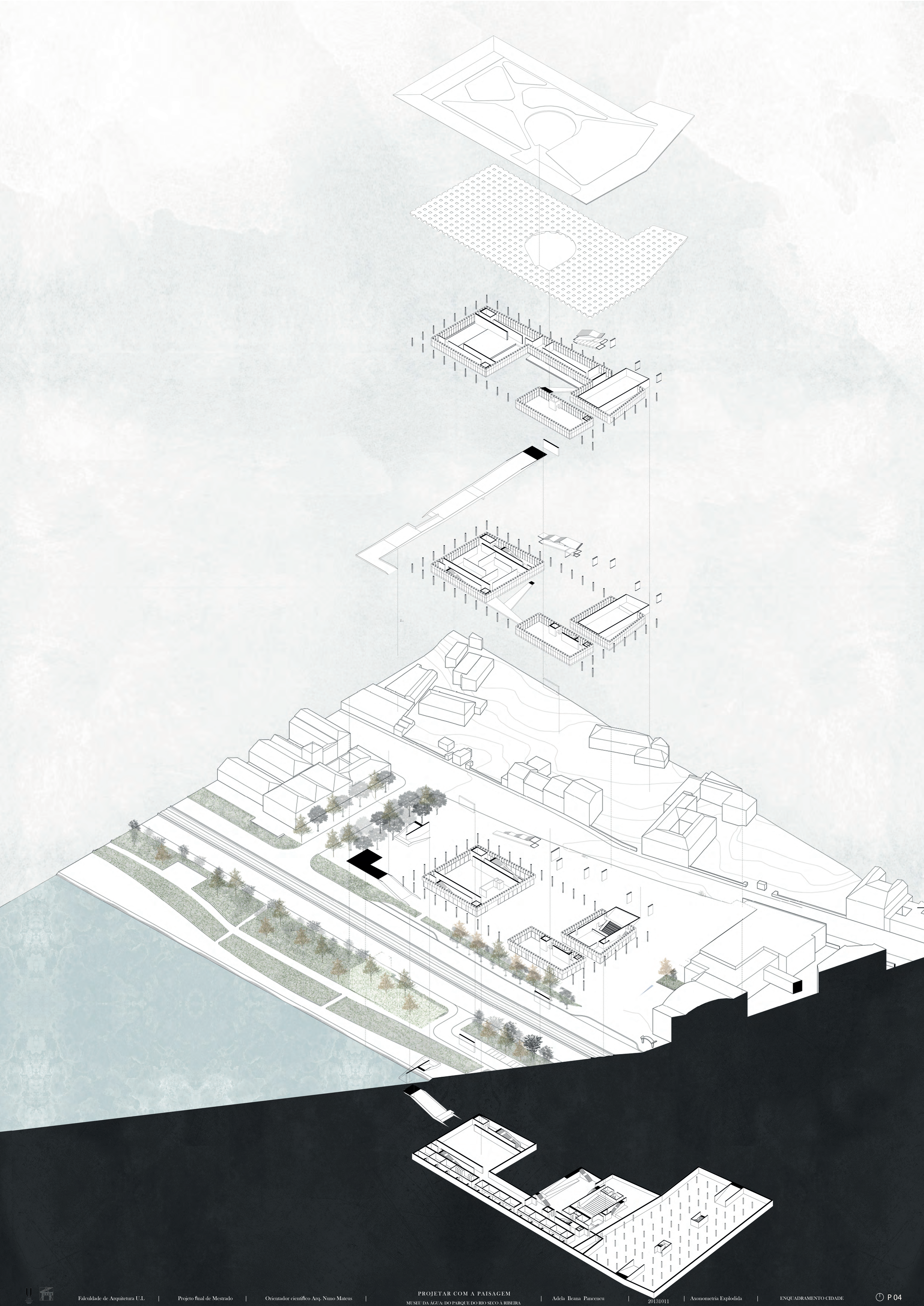




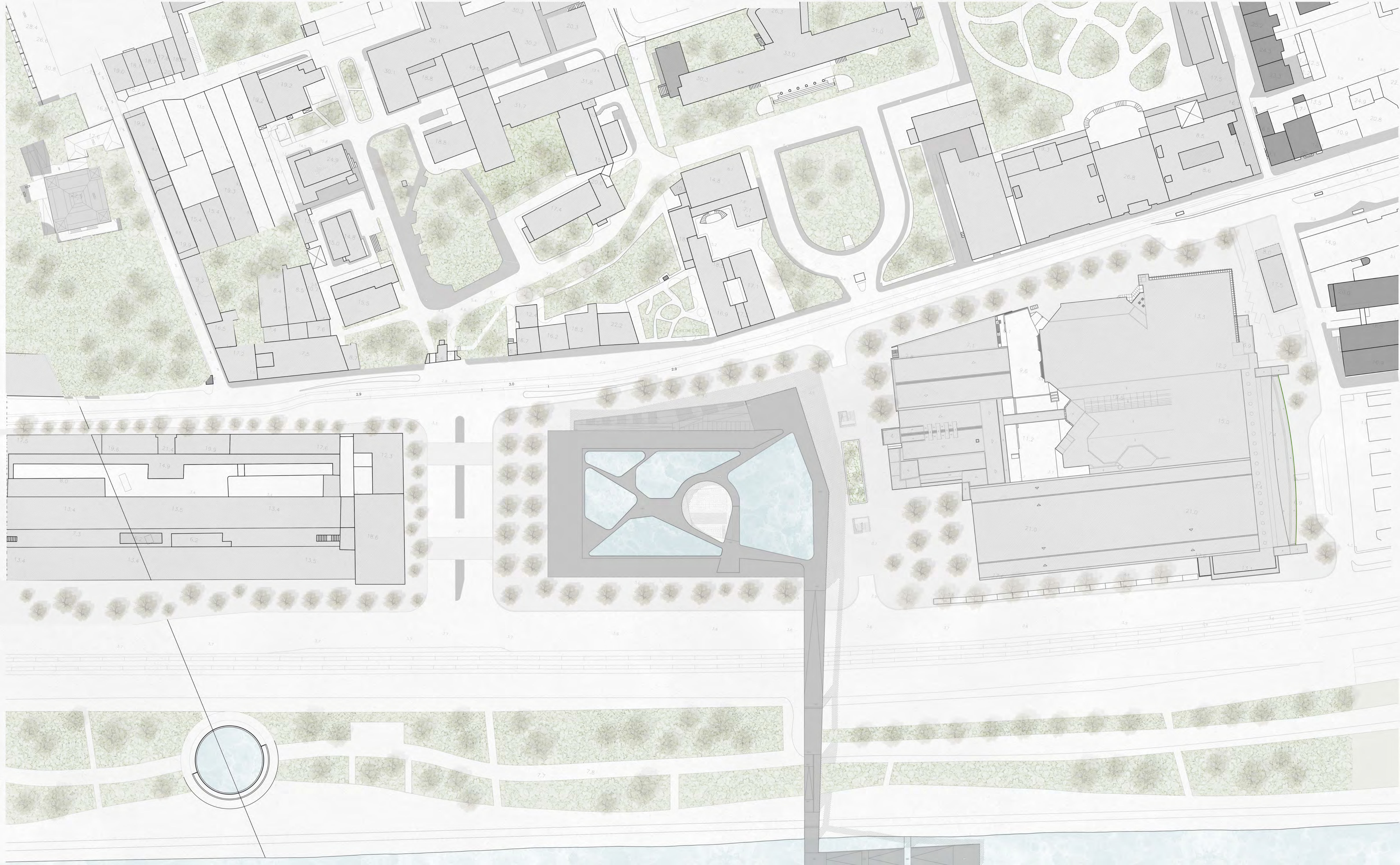




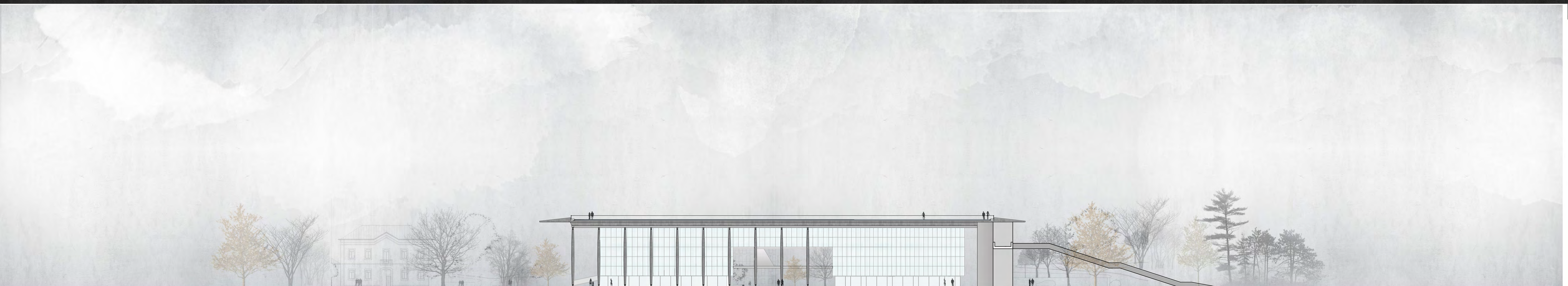












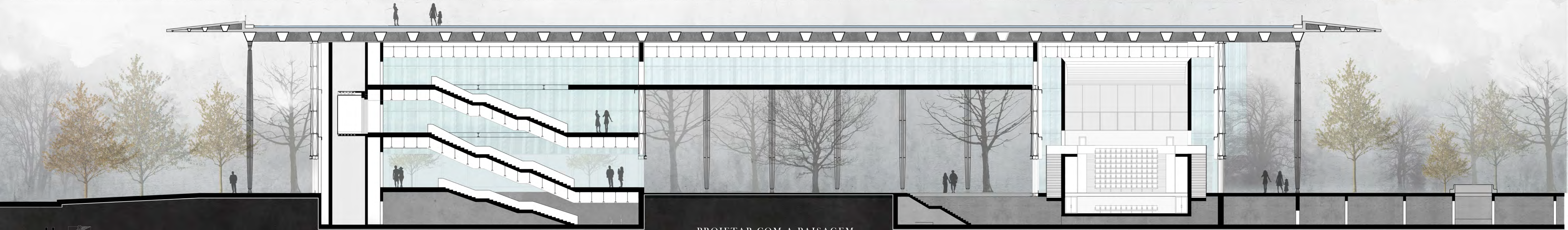
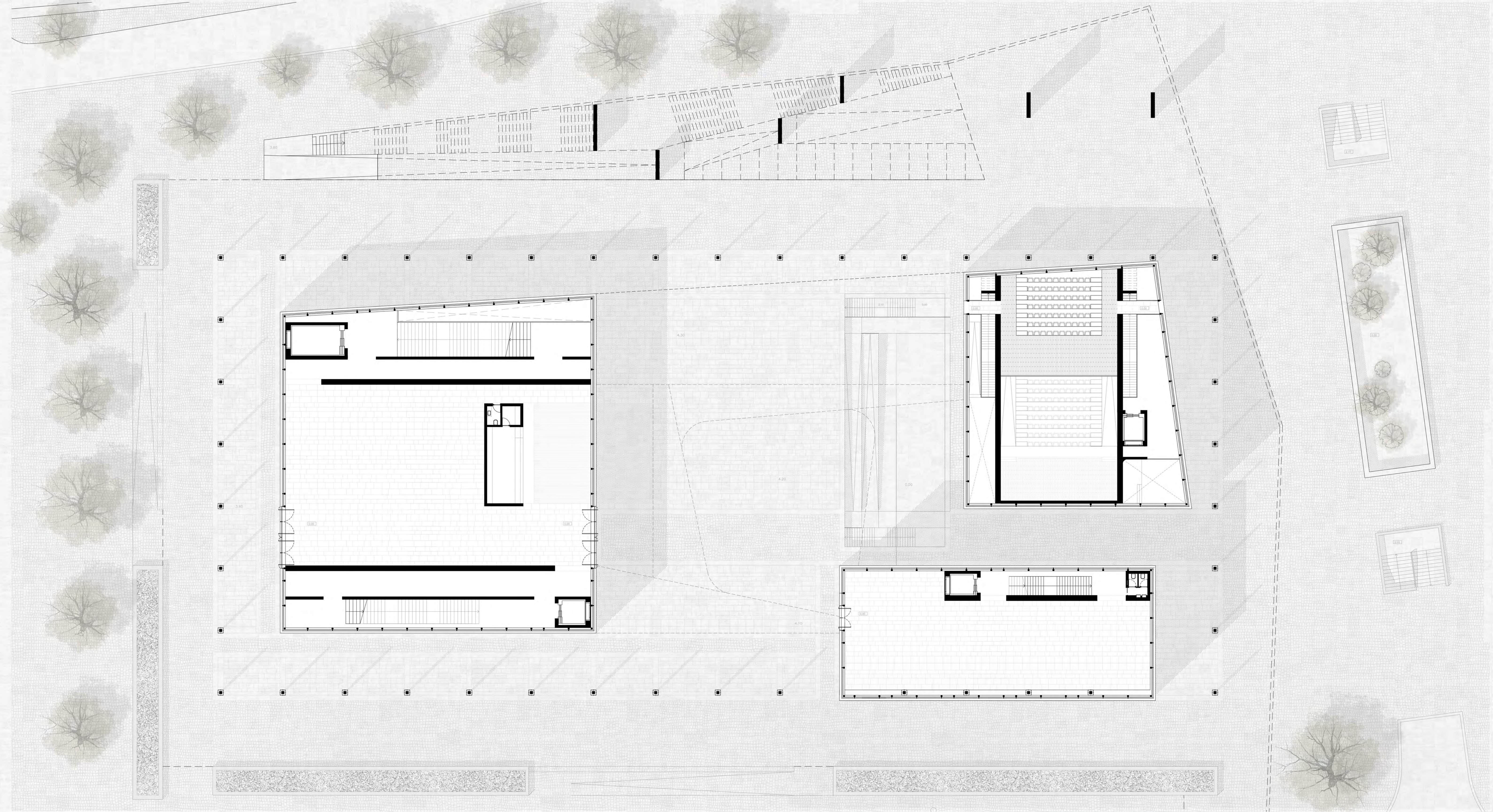




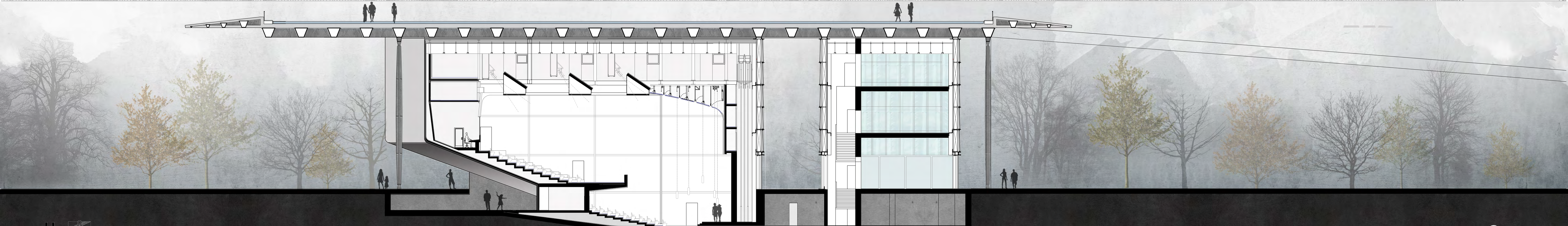
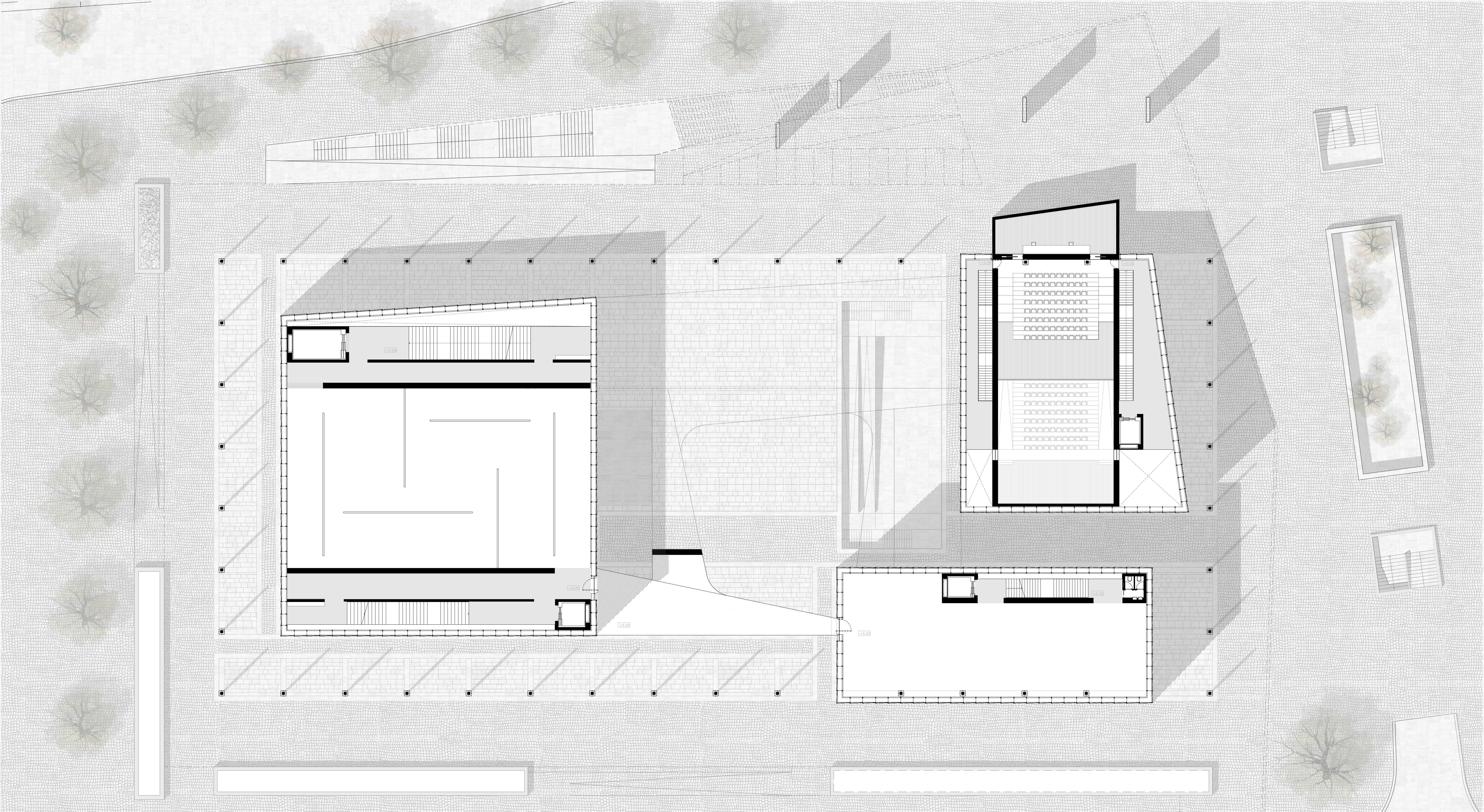




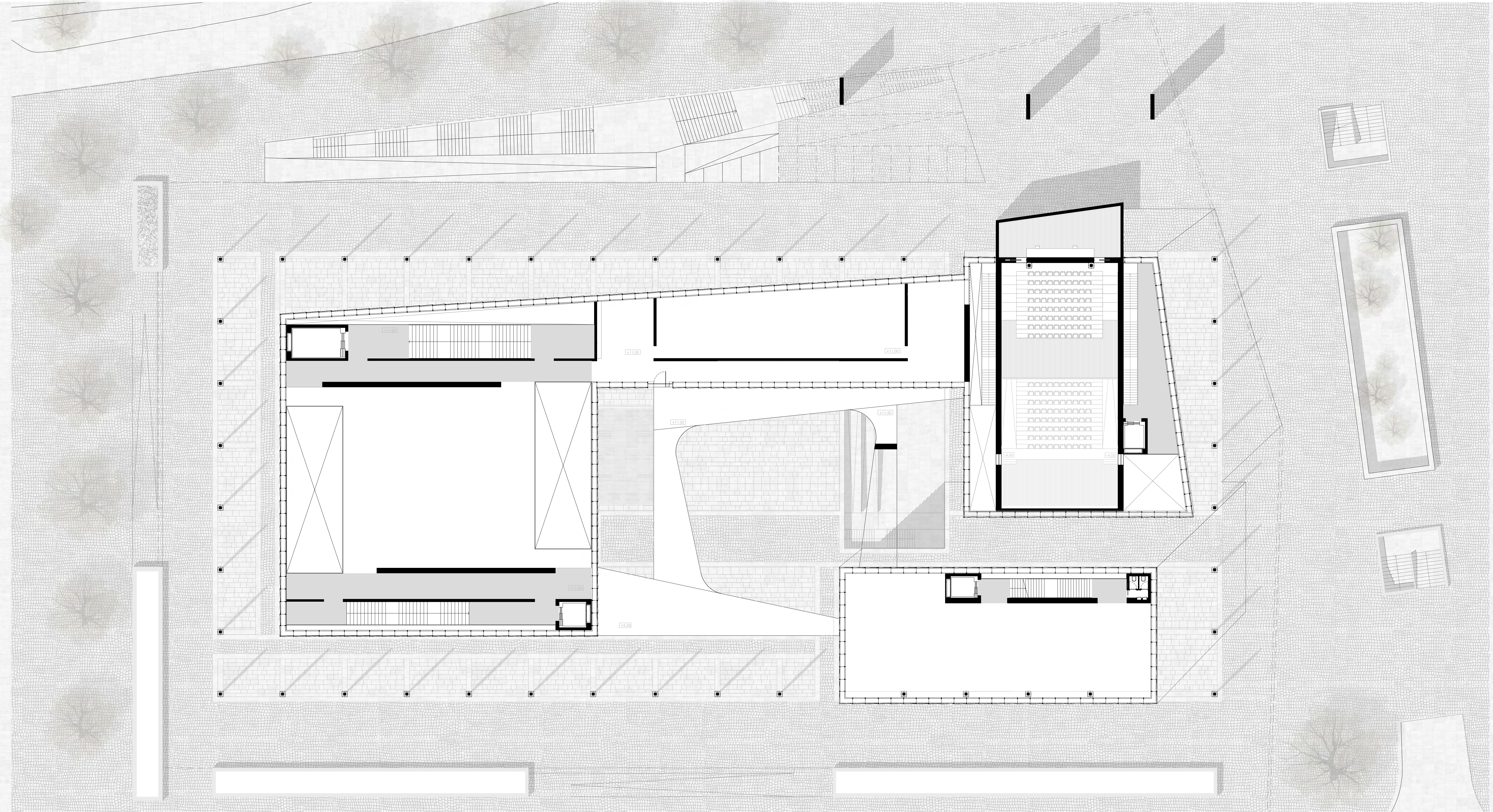




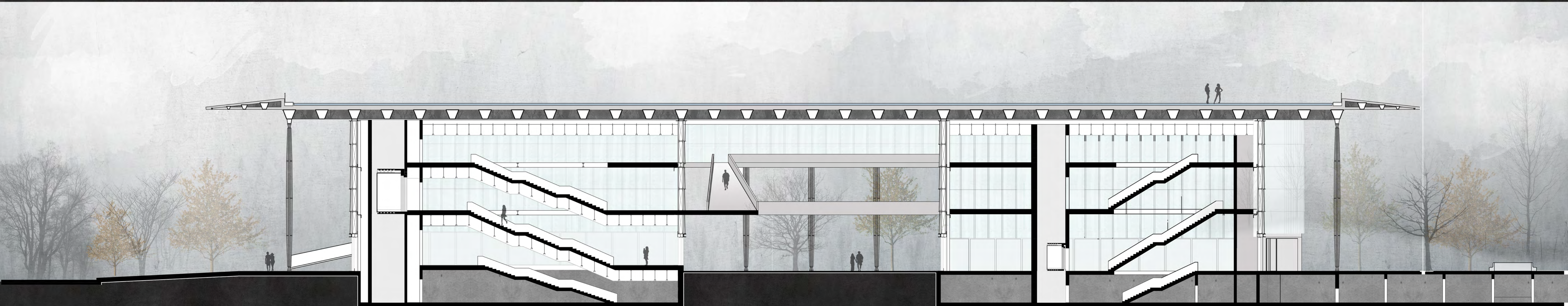








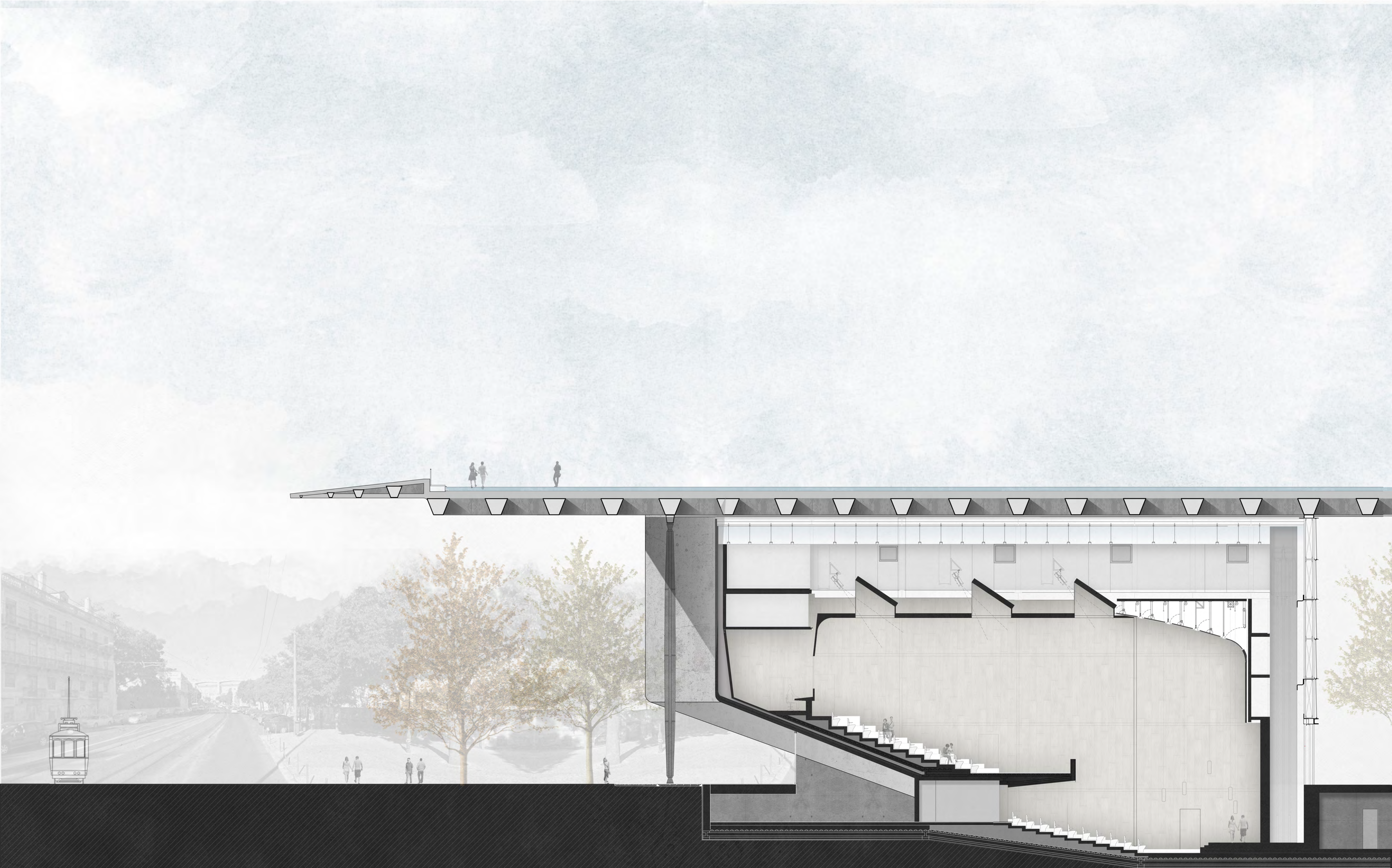




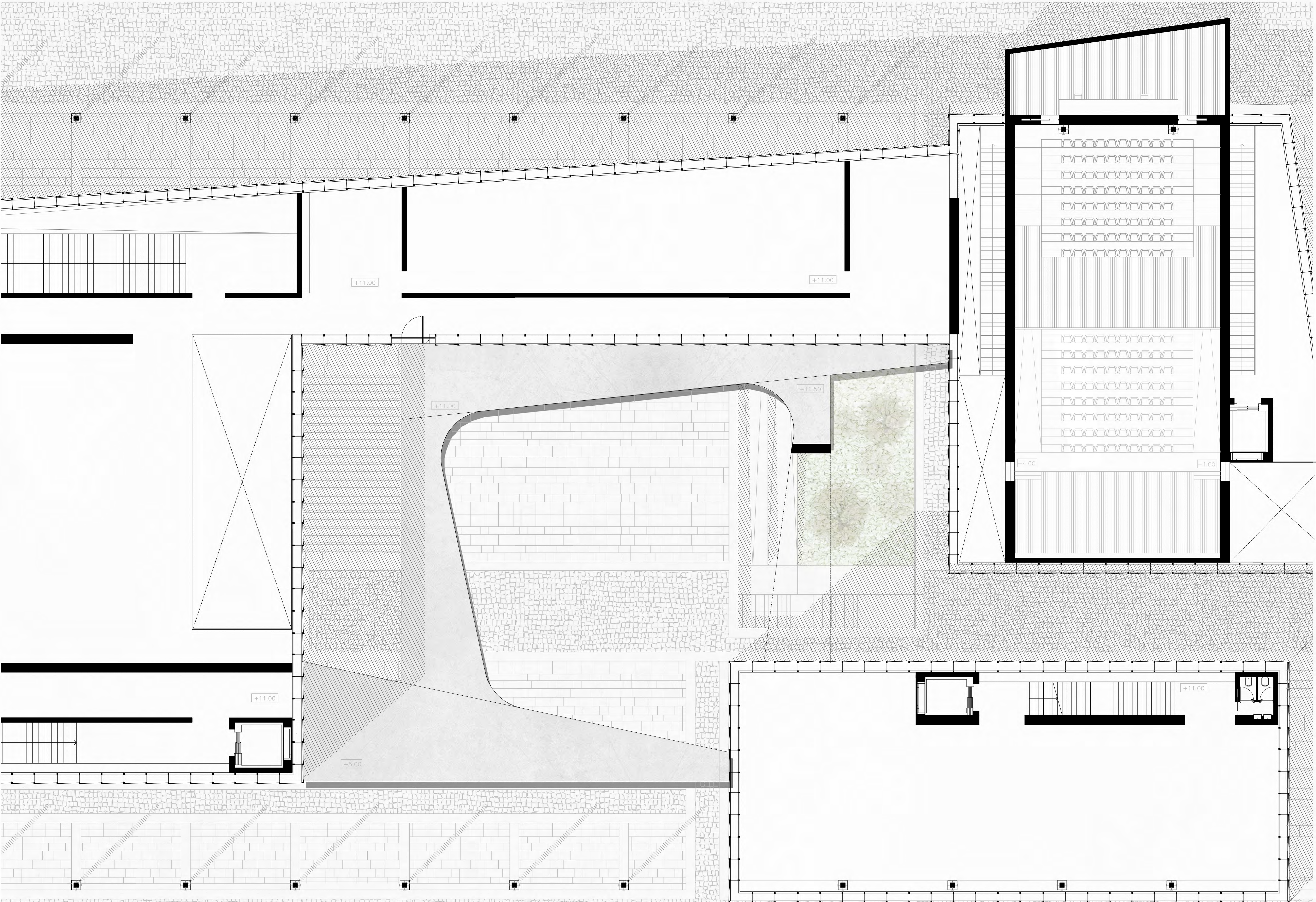








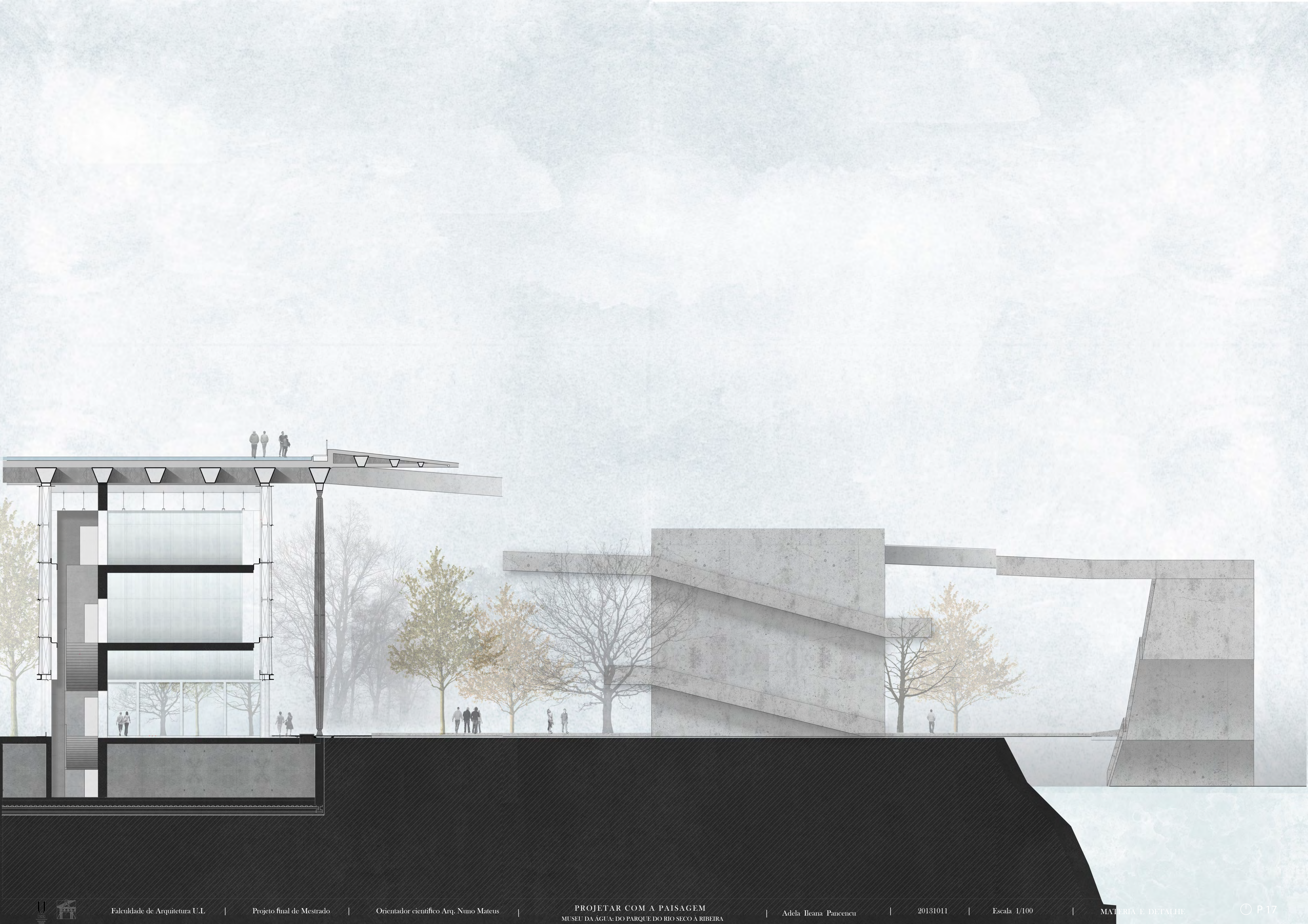




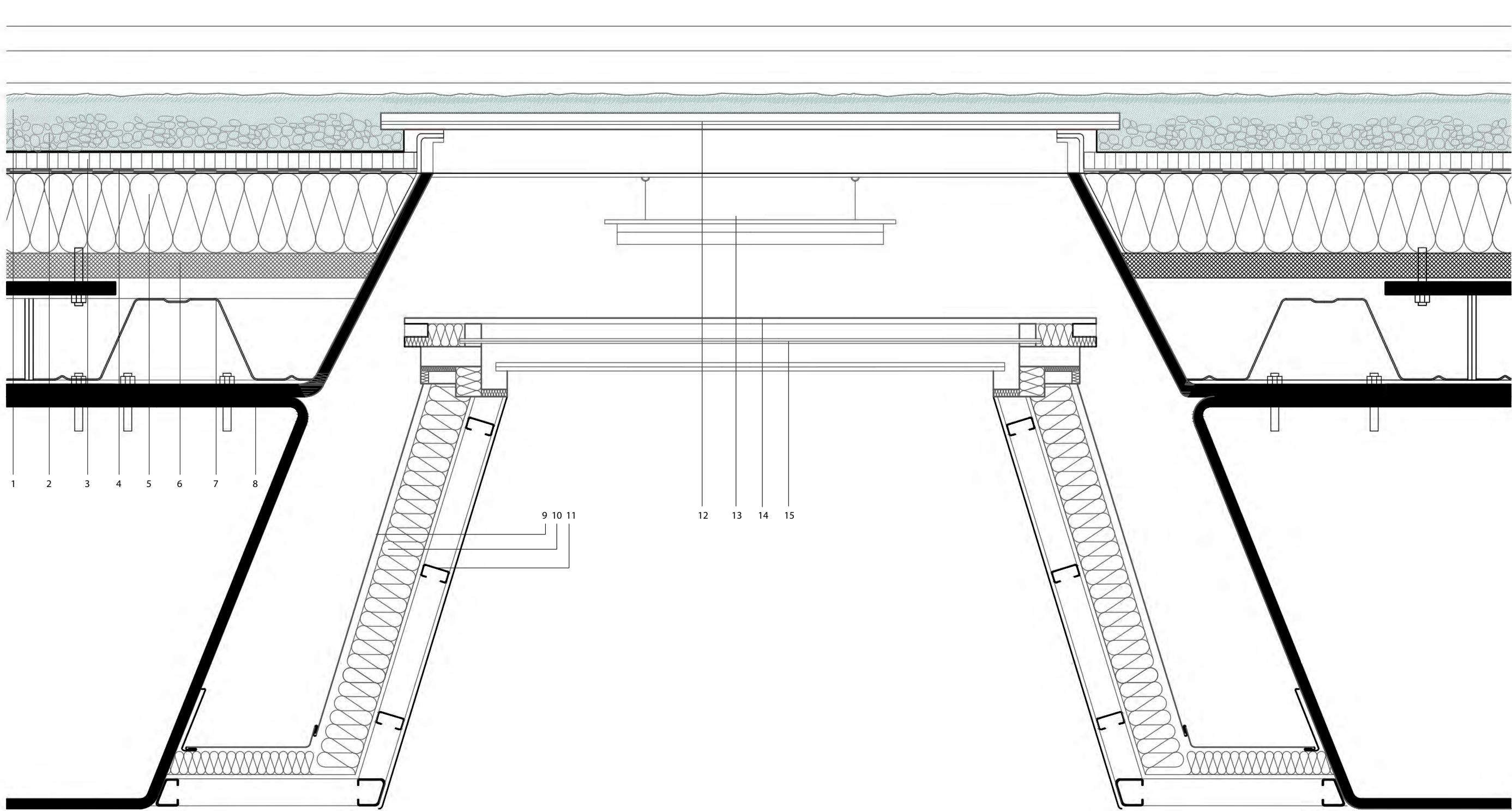




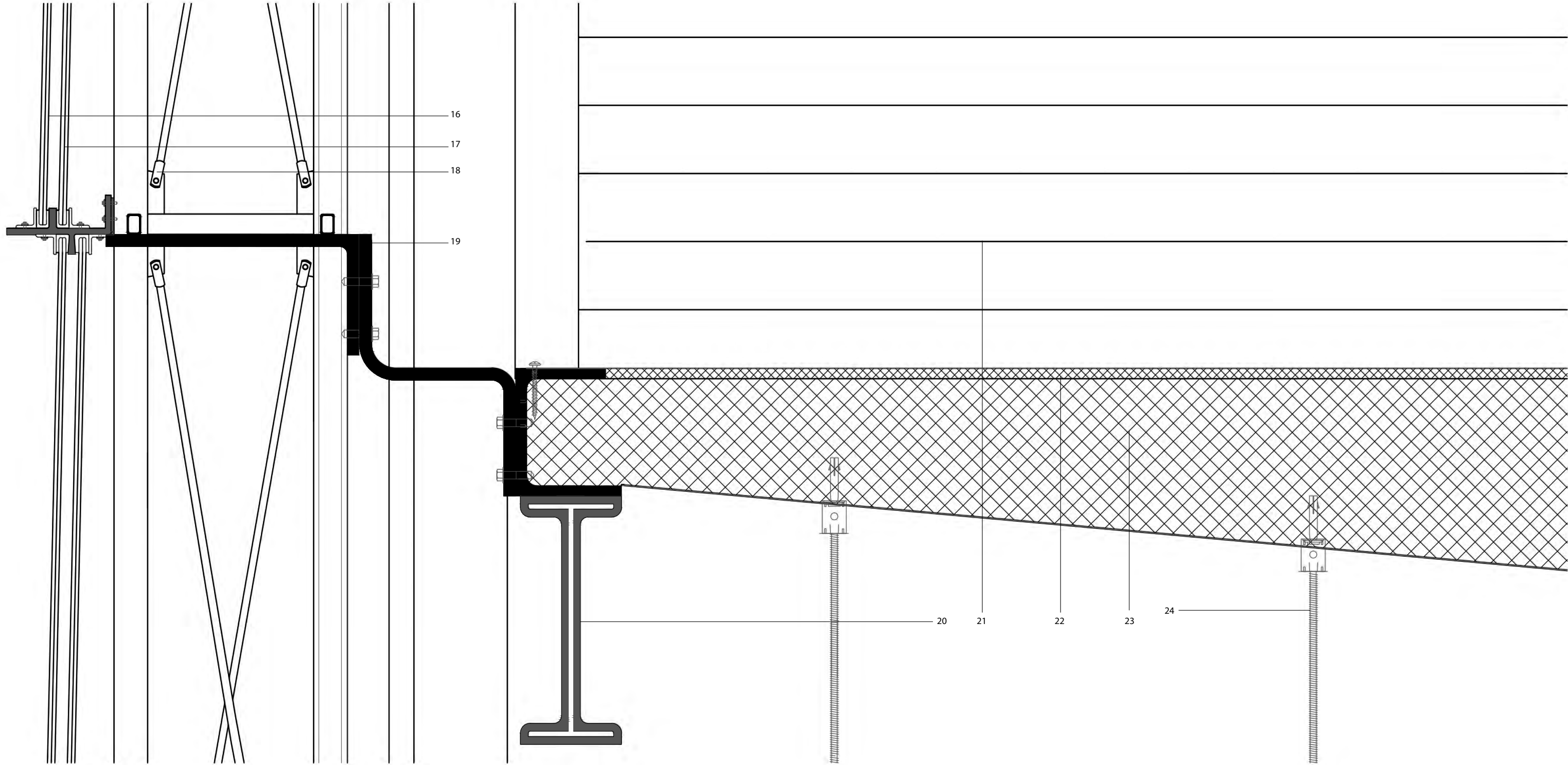




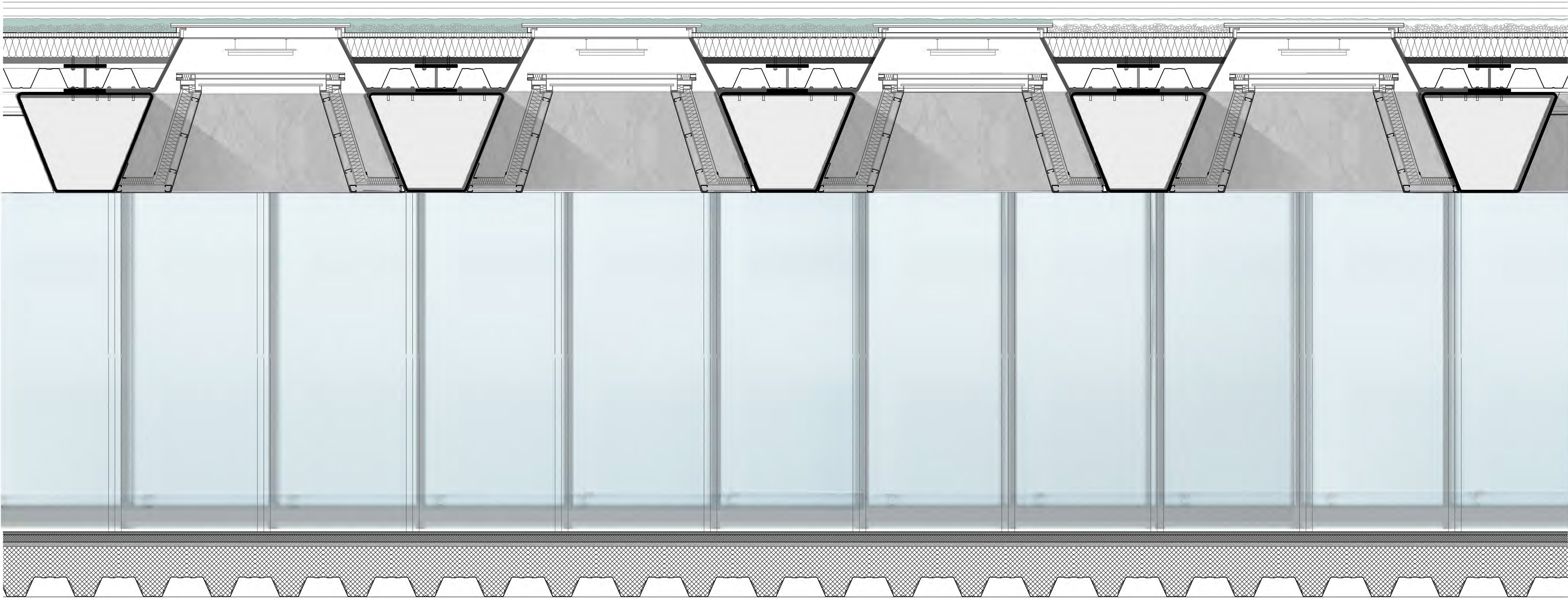




CORTE CLARABOIA / ESCALA 1:10



CORTE FACHADA E ESCADAS / ESCALA 1:10



CORTE E ALÇADO CLARABOIAS / ESCALA 1:20

1 | Espelho água 0,15 cm 2 | Enrocamento-Enkadrain 3 | Roofmate E=50 mm 4 | Tela Impermeabilizante 5 | Isolamento acustico lâ de rocha 6 | Betonilha de regularização 7 | Chapa metálica trapezoidal 8 | Cobertura em chapa metálica constituída por um conjunto de vigas paralelas em forma trapezoidal, com 1,20m de largura máxima e cerca de 0,80m de altura, executadas com chapa de 6mm 9 | Chapa de zinco 10 | Isolamento acustico e termico de lâ de rocha 11 | Perfis metalicos em U de suporte para a claraboia 12 | Vidro azul 17 mm 13 | Iluminação artificial 14 Vidro duplo aquecido 15 | Vidro azul 10 mm 16, 17 | Fachada dupla: Vidro semiopaco 17mm + Vidro translucido 10 mm 18 | Elementos metalicos de suporte a fachada ventilada 19 | Chapa quinada em "S" com travamento para transferencias de cargas da fachada a estrutura 20 | Elemento metalico de estrutura em "I" 21 | Escada principal de acesso 22 | Betonilha de regularização 23 | Laje em betão armado, E=50cm 24 | Elementos metalicos de suporte ao teto falso









1 | Espelho água 0.15 cm 2 | Enrocamento-Enkadrain 3 | Roofmate E=50 mm 4 | Tela Impermeabilizante 5 | Isolamento acustico lâ de rocha 6 | Betonilha de regularização 7 | Chapa metálica trapezoidal 8 | Cobertura em chapa metálica constituída por um conjunto de vigas paralelas em forma trapezoidal, com 1.20m de largura máxima e cerca de 0.80m de altura, executadas com chapa de 6mm 9 | Chapa de zinco 10 | Isolamento acustico e termico de lâ de rocha 11 | Perfis metálicos em U de suporte para a claraboia 12 | Vidro azul 17 mm 13 | Iluminação artificial 14 Vidro duplo aquecido 15 | Vidro azul 10 mm 16,17 | Fachada dupla: Vidro semiopaco 17mm + Vidro translúcido 10 mm 18 | Elementos metálicos de suporte a fachada ventilada 19 | Chapa quinada em "S" com travamento para transferencias de cargas da fachada a estrutura 20 | Elemento metálico de estrutura em "I" 21 | Escada principal de acesso 22 | Betonilha de regularização 23 | Laje em betão armado, E=50cm 24 | Elementos metálicos de suporte ao teto falso



